

Cristian-Robert Velescu

VICTOR BRAUNER

d'après Duchamp



sau drumul pictorului
câtre un suprarealism "bine temperat"



INSTITUTUL CULTURAL ROMÂN

Coperta: FLOAREA ȚUȚUIANU

Redactor: VIOLA VANCEA
Tehnoredactor: MIRCEA TĂȚAR

© INSTITUTUL CULTURAL ROMÂN
Aleca Alexandru nr. 38, Sector 1
011824 București
ROMÂNIA
Tel.: 0317100635
Fax: 0317100638
E-mail: editura@icr.ro
www.icr.ro

ISBN 978-973-577-534-6

Cristian-Robert Velescu

VICTOR BRAUNER *d'après* DUCHAMP

Sau drumul pictorului
către un suprarealism „bine
temperat“



INSTITUTUL CULTURAL ROMÂN
București • 2007



134394

Mulțumirile autorului se îndreaptă către doamna Doina Lemny, pentru prietenia și sprijinul moral necondiționat pe care a știut să i le acorde, pentru bunăvoința cu care, în cursul timpului, i-a înlesnit consultarea unor publicații greu accesibile; către doamnele Camille Morando și Sylvie Patry, pentru gentilețea de a-l fi ajutat să intre în posesia articolului Stéphaniei Laudicina, cât și a celei mai recente publicații consacrate lui Victor Brauner, pe care domniile lor o semnează; către doamna Ioana Vlasu, pentru bunăvoința cu care i-a indicat arhiva în care se afla exemplare ale catalogului expoziției lui Victor Brauner din 1935 de la Galeria Mozart și către domnișoara Mălina Conțu, pentru devotamentul și atenția de care a dat dovadă în cursul lecturii și al redactării preliminare a manuscrisului. Nu în ultimul rând, mulțumirile se îndreaptă către familia Vladimir Pana, ai cărei membri, cu o nespusă generozitate, l-au primit pe autor, îngăduindu-i cercetarea unor lucrări importanțe aflate în patrimoniul lor și ajutându-l să regăsească, prin simpla lor prezență, câte ceva din franchețea spiritului avangardist, care a „prezidat” la geneza atâtor capodopere.

temperat
câte un supracapăt „pind,
sau gramul picturii
b. a. 1962 DUCHAMP
VICTOR BRAUNER

Anii de creație în țară – expresionism, cubism, constructivism, suprarealism

Faza pictopoetică, un antisuprarealism deghizat

La o analiză a raportului suprarealism românesc/mișcare de avangardă, devenim martori ai unei coincidențe semnificative: în 1924, anul în care André Breton publică primul *Manifest al suprarealismului*, la București se deschide expoziția revistei *Contimporanul*. La această expoziție cu participare internațională îi aflăm între expozanți pe Lajos Kassak, Kurt Schwitters, Hans Arp, Paul Klee, Hans Richter, iar dintre români expun, între alții, Arthur Segal – prezentat în catalog ca artist german –, Max Herman Maxy, Marcel Iancu, Mattis Teutsch, Victor Brauner, Constantin Brâncuși, Milița Petrașcu. Expoziția *Contimporanului* a fost deschisă în intervalul 30 noiembrie – 30 decembrie. André Breton publică *Manifestul suprarealismului* în octombrie. Cu o promptitudine exemplară, în numărul din noiembrie, *Contimporanul* anunță cititorilor săi apariția, la editura Sagittaire, a *Manifestului suprarealismului*¹. Este desigur semnificativ că în pofida acestei promptitudini, mișcarea suprarealistă nu este ilustrată pe simezele *Contimporanului* decât potențial, prin numele lui Victor Brauner, cel care în viitorul foarte apropiat avea să-și aproprieze ideologia și mijloacele de expresie suprarealiste. În expoziția *Contimporanului*, Victor Brauner expune lucrări de orientare constructivistă, care nu anunță încă viitoarea sa opțiune pentru suprarealism. Drept urmare, vom admite că simpla cunoaștere a manifestului lui Breton nu a determinat o reacție plastică imediată în mediile românești de avangardă. Aici suprarealismul plastic a pătruns lent, aproape osmotic, mijlocitor urmând a fi tocmai Victor Brauner. „Reacția întârziată” a avangardei românești la suprarealismul plastic nu trebuie să surprindă, din moment ce *Manifestul* lui Breton nu se referă decât la experiența literară. Citindu-l cu atenție, devenim conștienți că ideile pe care le vehiculează nu „întemeiază”

¹ Vezi *Contimporanul* (București), an III, n° 49, noiembrie 1924.

suprarealismul, ci doar anunță o mișcare aflată de mai multă vreme în plină evoluție. Tabloul lui Max Ernst, *Rendez-vous-ul prietenilor*, un adevărat portret colectiv realizat în 1922, care-i reunește pe artiștii suprarealiști cu doi ani înaintea publicării manifestului², dovedește că suprarealismul plastic, aidoma celui literar, premerge publicarea de către André Breton a *Manifestului*.

În pofida acceptării relativ lente a procedeele de creație proprii suprarealismului plastic de către mediile avangardei românești³, considerăm că se poate totuși vorbi de o reacție imediată, chiar dacă indirectă, la *Manifestul* lui Breton. Nu este desigur o simplă întâmplare că această reacție se împărtășește din procedeele creației literare și ale celei plastice deopotrivă. Este vorba de *Manifestul Pictopoeziei*, creație colectivă a lui Victor Brauner și Ilarie Voronca⁴. Sub impulsul formulărilor explozive și totodată incitante din manifestul lui Breton, pictor și scriitor își vor fi alăturat forțele, pentru a genera o nouă formă expresivă. Potrivit autorilor ei, aceasta este caracterizată printr-o desăvârșită autonomie⁵, de unde se poate deduce că, inventând pictopoezia, cei doi au inventat și o nouă „specie” de artist. Ținând seamă de faptul că autorii „genului pictopoetic” sunt doi la număr, vom admite că pictopoetul – cel puțin în concepția inițiatorilor pictopoeziei – se prezenta ca ființă multiplă. Prin acest artificiu, Voronca și Brauner trimit la concepțiile prerenascentiste, în care individualitatea artistului se dizolva în efortul creator colectiv. În aparență, un asemenea demers era cu totul neobișnuit pentru niște reprezentanți ai mișcării de avangardă, hotărâți să facă *tabula rasa* de tot ceea ce ar fi putut aminti de un tipar artistic croit în funcție de reperele tradiției. Numărul unic al revistei 75HP este ilustrat prin două „pictopoezii”, 5721 și 384. Prin numerotarea aleatorie, autorii atrăgeau atenția asupra existenței virtuale a unui număr cvasinelimitat de pictopoezii, sugerând în acest mod fecunditatea procedeeului de creație inventat de ei. În pofida avertis-

² Vezi *Das Rendezvous der Freunde*, 1922, Muzeul Ludwig, Köln, în *Max Ernst – Retrospektive zum 100. Geburtstag* – catalog (editor și autor al introducerii Werner Spies), München, Prestel, 1991, p. 298.

³ Victor Brauner își apropiază procedeele de creație suprarealiste după 1925, „legitimătatea” participării sale la mișcarea suprarealistă dobândind-o abia în 1933, când se alătură în mod oficial grupării lui André Breton. Jules Perahim și Corneliu Michăilescu se numără printre adepții mișcării, fără să fi avut vreodată legături directe cu gruparea pariziană condusă de André Breton.

⁴ „Pictopoezie / Inventată de Victor Brauner & Ilarie Voronca”, precizează numărul unic al revistei 75HP, București, 1924.

⁵ „Pictopoezia nu e pictură / Pictopoezia nu e poezie / Pictopoezia e pictopoezie:” *Ibidem*.

mentelor celor doi autori, care insistă în cuprinsul *Manifestului*⁶ asupra caracterului sintetic al noii forme de artă, dacă ne vom îndrepta atenția exclusiv asupra „părții literare” a pictopoeziei, vom recunoaște procedeul de creație statuat de Tristan Tzara în partea „practică” a *Manifestului despre amorul slab și amorul amar*⁷, intitulată *Pentru a face o poezie dadaistă*⁸. „Fecunditatea” pe care *Manifestul pictopoeziei* o promitea prin numerotarea aleatorie a celor două exemple reproduse în numărul unic al revistei 75HP nu putea fi concurată decât de aplicarea rețetei poetice inventate de Tristan Tzara. Potrivit *Manifestului despre amorul slab și amorul amar*, oricine putea scrie oricâte poezii, decupând cuvinte din ziar și așternându-le la întâmplare pe hârtie. Ne putem întreba, firește, de ce Victor Brauner și Ilarie Voronca „redescoperă” în 1924 procedeele creației literare dadaiste, îmbrăcându-le însă într-o „haină” plastică de sorginte constructivistă? Ținând seamă de „specialitatea” fiecăruia dintre cei doi autori – Ilarie Voronca era literatul dispus să valorizeze poetica dadaistă teoretizată de prietenul său Tristan Tzara, iar Victor Brauner plasticianul care tocmai expusese la *Maison d'Art* imagini de orientare constructivistă –, ne putem imagina că, parcurgând *Manifestul* lui Breton publicat în aceeași lună, octombrie 1924, cei doi s-au hotărât să alcătuiască propriul lor *Manifest*, rezultat al contopirii competențelor specifice fiecăruia dintre ei. Citindu-l pe Breton, atenția le va fi fost atrasă de neobișnuita asemănare dintre secțiunea „practică” a *Manifestului suprarealismului*, intitulată *Compoziția suprarealistă*

⁶ Avem în vedere *Manifestul pictopoeziei*.

⁷ *Manifestul* lui Tzara a fost publicat în 1920.

⁸ „Luați un ziar. / Luați o pereche de foarfeci. / Alegeți din ziar un articol care să aibă lungimea pe care vreți s-o dați poeziei voastre. / Decupați articolul. / Tăiați cu grijă toate cuvintele care formează respectivul articol și puneți toate aceste cuvinte într-un săculeț. / Agitați-l încetișor. / Scoateți cuvintele unul după altul, dispunându-le în ordinea în care le veți extrage. / Copiați-le conștiincios. / Poezia vă va semăna. / Și iată-vă un scriitor infinit de original și înzestrat cu o sensibilitate încântătoare, deși, se înțelege, neînțeleasă de oamenii vulgari.” „Prenez un journal. / Prenez des ciseaux. / Choisissez dans ce journal un article ayant la longueur que vous comptez donner à votre poème. / Découpez l'article. / Découpez ensuite avec soin chacun des mots qui forment cet article et mettez les dans un sac. / Agitez doucement. / Sortez ensuite chaque coupure l'une après l'autre. / Copiez consciencieusement / dans l'ordre où elles ont quitté le sac. / Le poème vous ressemblera. / Et vous voilà un écrivain infiniment original et d'une sensibilité charmante, encore qu'incomprise du vulgaire.” Tristan Tzara, *Pour faire un poème dadaïste*, în *Dada manifeste sur l'amour faible et l'amour amer*, în Tristan Tzara, *Œuvres complètes*, vol. I (1912-1924), text stabilit, prezentat și adnotat de Henri Béhar, Paris, Flammarion, 1975, p. 382. Pentru traducere vezi Mario de Micheli, *Avangarda artistică a secolului XX*, București, Meridiane, 1968, p. 277.

scrisă, sau primul și ultimul jet⁹ și fragmentul Pentru a face o poezie dadaistă, inclus Manifestului despre amorul slab și amorul amar, publicat de Tzara în 1920. Să ne amintim că textul lui Tzara are valoarea unei adevărate „arte poetice”, rol pe care Breton îl atribuie patru ani mai târziu capitolului Compoziția suprarealistă scrisă, sau primul și

⁹ „Cereți să vi se aducă cele trebuitoare pentru scris, după ce v-ați așezat într-un loc cât mai favorabil cu putință concentrării spiritului dumneavoastră asupra lui însuși. Plasați-vă în starea cea mai pasivă sau receptivă, pe care o veți putea realiza. Faceți abstracție de geniul dumneavoastră, de talentul dumneavoastră și de talentele tuturor celorlalți. Repetați-vă că literatura este unul din cele mai triste drumuri care pot duce oriunde. Scrieți iute, fără un subiect ales dinainte, atât de iute încât să nu puteți să vă rețineți și să fiți tentat a vă reciti. Prima frază va veni de la sine; după cum este adevărat că în fiecare clipă există o frază străină gândirii noastre conștiente care nu cere decât să se exteriorizeze. Este foarte dificil să te pronunți asupra reușitei frazei următoare, ea participă fără îndoială la activitatea noastră conștientă și la cealaltă, dacă admitem că faptul de a fi scris prima frază comportă un minimum de percepție. De altfel, asta trebuie să vă intereseze prea puțin; tocmai în asta constă, în cea mai mare parte, interesul jocului suprarealist. Mai întotdeauna punctuația se opune fără îndoială continuității absolute a curgerii ce ne preocupă deși ea pare că este necesară ca înșiruirea nodurilor pe o frânghie vibrândă. Continuați cât vă va plăcea. Aveți încredere în caracterul inepuizabil al murmurului. Dacă liniștea amenință să se stabilească, pentru o greșală cât de mică pe care ați comis-o: o greșală, s-ar putea spune, de distragere, ștergeți fără ezitare cu o linie foarte clară. După cuvântul a cărui origine vă pare suspectă, puneți o literă oarecare, litera l de exemplu, mereu litera l și readuceți arbitrariul impunând această literă ca simplă inițială a cuvântului care va urma.” „Faites-vous apporter de quoi écrire, après vous être établi en un lieu aussi favorable que possible à la concentration de votre esprit sur lui-même. Placez-vous dans l'état le plus passif, ou réceptif, que vous pourrez. Faites abstraction de votre génie, de vos talents et de ceux de tous les autres. Dites-vous bien que la littérature est un des plus tristes chemins qui mènent à tout. Écrivez vite sans sujet préconçu, assez vite pour ne pas retenir et ne pas être tenté de vous relire. La première phrase viendra toute seule, tant il est vrai qu'à chaque seconde il est une phrase étrangère à notre pensée consciente qui ne demande qu'à s'extérioriser. Il est assez difficile de se prononcer sur le cas de la phrase suivante; elle participe sans doute à la fois de notre activité consciente et de l'autre, si l'on admet que le fait d'avoir écrit la première entraîne un minimum de perception. Peu doit vous importer, d'ailleurs; c'est en cela que réside, pour la plus grande part, l'intérêt du jeu surréaliste. Toujours est-il que la ponctuation s'oppose sans doute à la continuité absolue de la coulée qui nous occupe, bien qu'elle paraisse aussi nécessaire que la distribution des noeuds sur une corde vibrante. Continuez autant qu'il vous plaira. Fiez-vous au caractère inépuisable du murmure. Si le silence menace de s'établir pour peu que vous ayez commis une faute: une faute, peut-on dire, d'inattention, rompez sans hésiter avec une ligne trop claire. À la suite du mot dont l'origine vous semble suspecte, posez une lettre quelconque, la lettre l par exemple, toujours la lettre l, et ramenez l'arbitraire en imposant cette lettre pour initiale au mot qui suivra.” André Breton, *Secrets de l'art Magique surréaliste – Composition surréaliste écrite, ou premier et dernier jet*, în *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1985, pp. 41-42. Pentru traducere vezi Mario de Micheli, op. cit., p. 301.

ultimul jet, parte integrantă a Manifestului suprarealismului. Cu „rețeta” lui Tzara inițiatorii pictopoeziei erau, desigur, familiarizați, fapt care a înlesnit compararea celor două fragmente cu valoare programatică. În fiecare din acestea hazardul are o contribuție decisivă în articularea discursului poetic. Din simpla lor alăturare, rezultă că poetica lui Tzara era de departe mai radicală, mai conformă unei atitudini creatoare impersonale, proclamată de avangardă, decât dicteul automat suprarealist. Acesta era *ab initio* „viciat” de o anume tentă psihologizantă. Prin componenta sa subiectivă, poetica suprarealistă continua să mențină, în limite cvasitraditionale, raportul artist/operă, fapt inacceptabil pentru poetica dadaistă, care acorda jocului hazardului un loc de primă importanță în cuprinsul actului creator. Prin mijlocirea hazardului, rolul autorului se restrângea la o activitate pur mecanică. Perspicacității lui Ilarie Voronca nu i-a scăpat nuanța subiectivă, pe care poetica suprarealistă o implica. Acesta este și principalul reproș adresat suprarealismului și, implicit, promotorului acestuia. Critica era deocamdată tacită, pictopoeziile numerotate 5721 și 384 fiind în substanța lor literară o aplicare cvasimecanică a preceptelor poeticii statuate de Tzara. Ele trebuie interpretate ca omagiu discret adus acestuia din urmă de către cei doi inițiatori ai pictopoeziei și, totodată, ca refuz al „rețetei” propuse de Breton¹⁰. Inițiatorii revistei 75HP vor fi considerat că prin publicarea Manifestul suprarealismului – care transforma conexiunea hazard-sondare a vieții lăuntrice în „motor” al oricărei activități creatoare – Breton l-a depozat pe Tristan Tzara de cea mai prețioasă „descoperire” a sa, de un „bun spiritual” care echivala cu însăși temelia ideologică a dadaismului, în cazul în care se poate afirma despre curentul totalității negații că are, totuși, o temelie. Critica va deveni explicită și totodată virulentă abia un an mai târziu, când Voronca publică în paginile primului număr, din martie, al revistei *Integral*, articolul *Suprarealism și integralism*¹¹.

Revista *Integral* apare la inițiativa lui Max Herman Maxy, Corneliu Michăilescu și Victor Brauner, iar între colaboratorii primului număr îl întâlnim pe Ilarie Voronca, autorul amintitului articol cu valoare programatică. Întrucât numele inițiatorilor revistei 75HP pot fi regăsite în paginile *Integralului*, considerăm că se poate vorbi de o continuitate de program a celor două publicații. Acestea par a fi evoluat sub semnul invenției și al noutății căutate cu orice preț. Astfel, în timp ce 75HP

¹⁰ În *Compoziția suprarealistă scrisă, sau primul și ultimul jet*.

¹¹ Ilarie Voronca, „Suprarealism și integralism”, în *Integral* (București), n° 1, 1 martie 1925, pp. 4-5.

lansează „pictopoezia”, o nouă formă de expresie în care virtuțile poeziei și ale picturii se contopesc, fiecare din aceste moduri de comunicare – plastic și literar – pierzându-și specificitatea și devenind „altceva” prin simpla lor „conviețuire”. *Integral* își propune să lanseze nici mai mult nici mai puțin decât un nou „ism”¹². Continuitatea de idei care poate fi constatată la o cercetare mai atentă a programului celor două reviste își află expresia și în modul rezervat sau chiar ostil în care 75HP și *Integral* se raportează la suprarealism: prima publicație ignoră suprarealismul în chiar momentul lansării manifestului acestuia și își dezvăluie atașamentul tacit față de dadaism, în vreme ce a doua trece – prin pana lui Ilarie Voronca – la o critică fățișă a ideilor lui Breton.

La începutul articolului său intitulat *Suprarealism și integralism*, Ilarie Voronca remarcă rapidă succesiune a mișcărilor artistice din primele două decenii ale secolului al XX-lea. Dacă analiza este justă în substanța sa, nu același lucru se poate afirma despre instrumentarul analitic, întemeiat mai mult pe verbiajul specific publicațiilor de avangardă. Formulările alese de autor spre a exemplifica schimbările radicale intervenite în activitatea artistică a vremii erau în măsură să-i surprindă, desigur, până și pe promotorii „înnoirilor” de tot felul: „[...] realizările de artă se proiectează pe un perete de contemporaneitate”, „[...] timpul își poartă în el însuși principiile asemeni cangurului la sân copilul”, sau „[...] dintre premegătorii aceștia se va înălța mâine Columbul unei lumi cu existența virgină; sub beția energiilor despletite coarde pasul lor zgârie carnea secolului”¹³.

¹² Exact ca în cazul pictopoeziei, noul „ism” pe care Ilarie Voronca îl anunță în paginile revistei *Integral* are și el un caracter sintetic, fapt ce rezultă din chiar numele său: „integralism”.

¹³ Vezi Ilarie Voronca, *art. cit.* (1925), p. 4. Citatele indicate sunt adevărate „mostre” ale discursului caracteristic mișcărilor de avangardă, în care fragmentele poetice și cele analitice se împletesc. Acolo unde, părăsind ideile de ordin general, autorul își conturează cu mai multă exactitate ținta, coerența discursului crește. Ne referim la fragmentul în care mișcarea suprarealistă este supusă unei analize minuțioase. Modelul pe care Voronca și-l alege pentru partea „inspirată” a discursului său pare a fi textul lui Filippo Tommaso Marinetti, apărut în numărul din 20 februarie 1909 al ziarului *Le Figaro*. Spre exemplificare, iată câteva din formulările pentru care șeful mișcării futuriste a optat atunci când și-a redactat manifestul: „Oh! Hău matern, pe jumătate umplut de o apă măloasă! Hău de uzină! M-am înfruptat cu lăcomie din noroiul tău întăritor ce-mi amintește sfânta țâță neagră a doicii mele sudaneze... [...] Atunci, cu chipul acoperit de mătul bun al fabricilor, dădora de zgură metalică, de sudori inutile și de funingine celestă, cu brațele-nfășurate-n bandaje, compătimiți de-nțelepții pescari cu undița și de naturalistii dezolați, dictarăm primele noastre porunci tuturor oamenilor vii de pe pământ [...]” „Oh! maternal fossé, à moitié plein d'une eau vaseuse! Fossé d'usine! J'ai savouré à pleine bouche ta boue fortifiante qui me rappelle la sainte mamelle noire de ma nourrice soudanaise... [...] Alors, le visage masqué de la bonne boue des usines, pleine de scories de métal, de sueurs

Articolul debutează printr-o concesie făcută mișcării suprarealiste. Voronca recunoaște justetea aspirațiilor acesteia, însă pune la îndoială realizările artistice efective. Concesia nu este decât o punte ce-i permite să treacă la o polemică fățișă și virulentă, aceasta, la rândul ei, transformându-se într-o „acuzare” fără drept de apel: „[...] Pentru efortul acesta, entuziasmul nostru i-l dăruim întreg. Pentru posibilitățile și fecundarea lui însă, rezervele noastre sunt infinite. Față de avuția de inedit a curenților precedente, suprarealismul nu cuprinde nici un aport propriu. Dimpotrivă. Doctrina lui înseamnă o întoarcere târzie spre un izvor din trecut. Instituirea hașighului și visului ca principii de artă, dezagregarea excesivă, aparținuseră încă de mult expresionismului, acesta la rândul lui reeditor al complăngerilor nazale romantice. Pledoaria de susținere a suprarealismului devine deci însuși actul lui de acuzare”¹⁴.

inutiles et de suie céleste, portant nos bras foulés en écharpe, parmi la complainte des sages pêcheurs à la ligne et des naturalistes navrés, nous dictâmes nos premières volontés à tous les hommes vivants de la terre [...]” Giovanni Lista, *Futurisme – manifestes, proclamations, documents*, Lausanne, L'Age de l'homme, 1973, p. 86. La o cercetare aprofundată, s-ar putea găsi suficiente argumente care să demonstreze că avangardiștii români erau inspirați de textele futuriste. Bunăoară, atunci când, aflat în căutarea unui titlu pentru manifestul său, Ion Vinea se oprește la sintagma „Manifestul activist către tinerime”, el pare a-și aminti de formula de adresare din *Manifestul pictorilor futuristi*. Umberto Boccioni, Carlo Carra, Luigi Russolo, Giacomo Balla, Gino Severini își îndreptau manifestul „Către artiștii tineri ai Italiei!”.

¹⁴ *Ibidem*. Este interesant de observat cum conflictul dadaism-suprarealism, „cristalizat” în jurul promotorilor celor două mișcări și, ca atare, putând fi desemnat drept conflictul Tzara-Breton, a fost sesizat și analizat din punct de vedere teoretic de Ilarie Voronca în chiar momentul genezei sale. Conflictul luase forme concrete, „experimentate” de dadaiștii parizieni și consemnate în scrierile și în corespondența lor, bunăoară aceea purtată între Tzara și Breton (Vezi Emil Manu, „André Breton-Tristan Tzara, în culisele congresului avangardei de la Paris”, în *Manuscriptum*, București, I/1978, an IX, p. 138). Nu știm dacă Ilarie Voronca era informat asupra acestor aspecte polemice. După decenii, ideile antisuprarealiste lansate de dadaiști au fost sesizate și analizate de exegeți. Astfel, Henri Béhar și Michel Carassou, citând o voce contemporană celor două mișcări, pe aceea a lui Georges Ribemont-Dessaignes, afirmă: „Pentru aceia dintre vechii dadaști care refuzau să se alăture mișcării create de Breton, aceasta le apărea ca o simplă prelungire a dadaismului: «Căci tot ceea ce aparținea în suprarealism domeniului libertății, al revoltei sau al non-acceptării, era conținut în Dada și, deja înainte, în perioada de gestație a mișcării [...]»”. „Pour ceux des anciens dadaïstes qui refusaient de se rallier au mouvement créé par Breton, celui-ci apparaissait comme un simple prolongement Dada: «Car tout ce qui dans le surréalisme appartenait au domaine de la liberté, de la révolte ou de la non-acceptation était contenu dans Dada et déjà auparavant dans la gestation de celui-ci [...]” Problema raportului dadaism/suprarealism este pe larg dezbătută de cei doi exegeți în pasajele consecutive citatului preluat de noi. Vezi Henri Béhar și Michel Carassou, *Dada – histoire d'une subversion*, Paris, Fayard, 2005, p. 206 ș.u.

Referindu-se la „doctrină” și la „pledoaria de susținere”, Voronca are în vedere, desigur, *Manifestul suprarealismului*, căruia mediile românești de avangardă îi acordaseră atenția cuvenită în chiar momentul apariției sale, cu un an în urmă, prin vocea *Contemporanului*¹⁵.

În cele ce urmează, propunem o lectură paralelă a articolului lui Voronca și a *Manifestului suprarealismului*, cu scopul de a evidenția stricta dependență a textului lui Voronca de manifestul lansat cu un an în urmă, în 1924, de André Breton.

Referindu-se la „Instituirea hașişului și visului ca principii de artă”, Voronca are în vedere, fără nici o îndoială, acel pasaj al *Manifestului* lui Breton în care se face elogiul descoperirilor lui Freud privitoare la fenomenul visului. Acestora, „părintele suprarealismului” le consacră o analiză aprofundată, în patru puncte, săvârșită din perspectiva creației artistice¹⁶. Astfel, în cea de-a patra secțiune a analizei, este proclamată

¹⁵ Vezi nota 1.

¹⁶ „Pe bună dreptate a făcut Freud critica (analiza – *n.n.*) visului. Este inadmisibil, într-adevăr, că această parte considerabilă a activității psihice (pentru că, cel puțin de la nașterea omului la moartea lui, gândirea nu prezintă nici o soluție de continuitate, suma momentelor de vis, din punctul de vedere al timpului – considerând doar visul pur, cel din somn – nu este inferioară sumei momentelor de realitate, sau, limitându-ne, a momentelor de veghe) a reținut încă atât de puțin atenția. M-a surprins întotdeauna extrema diferență de importanță, de gravitate, pe care o prezintă pentru un observator obișnuit evenimentele din starea de veghe și cele ale somnului. Aceasta se datorește faptului că omul, când încetează să doarmă, este înainte de toate jucăria propriei sale memorii, și că în stare normală aceasta se mulțumește să-i schițeze palid circumstanțele visului, să-l lipsească pe acesta din urmă de orice consecință actuală, și făcând să pornească numai *determinanta* din punctul în care crede că a lăsat-o, cu câteva ceasuri mai înainte: această speranță fermă este chin. Omul are iluzia de a continua ceva care merită să fie continuat. Visul se află astfel închis într-o paranteză, ca noaptea; și nu dă mai multe sfaturi decât ea, în general.” „*C'est à très juste titre que Freud a fait porter sa critique sur le rêve. Il est inadmissible, en effet, que cette part considérable de l'activité psychique (puisque, au moins de la naissance de l'homme à sa mort, la pensée ne présente aucune solution de continuité, la somme des moments de rêve, au point de vue temps, à ne considérer même que le rêve pur, celui du sommeil, n'est pas inférieure à la somme des moments de réalité, bornons-nous à dire : des moments de veille) ait encore si peu retenu l'attention. L'extrême différence d'importance, de gravité, que présentent pour l'observateur ordinaire les événements de la veille et ceux du sommeil, a toujours été pour m'étonner. C'est que l'homme, quand il cesse de dormir, est avant tout le jouet de sa mémoire, et qu'à l'état normal celle-ci se plaît à lui retracer faiblement les circonstances du rêve, à priver ce dernier de toute conséquence actuelle, et à faire partir le seul déterminant du point où il croit, quelques heures plus tôt, l'avoir laissé: cet espoir ferme, ce souci. Il a l'illusion de continuer quelque chose qui en vaut la peine. Le rêve se trouve ainsi ramené à une parenthèse, comme la nuit. Et pas plus qu'elle, en général, il ne porte conseil.*” André Breton, *Manifeste du surréalisme*, în *op. cit.* (1985), p. 21. Pentru traducere vezi Mario de Micheli, *op. cit.*, pp. 287-288.

fuziunea celor două realități cu valoare categorială, aparent opuse una celeilalte, visul și realitatea. Împreună, ele modelează activitatea psihică a omului. Sesizând fuziunea realitate-vis, Breton dezvăluie înseși fundamentele creației suprarealiste¹⁷. Poate că inspirat de textul lui Breton, Ilarie Voronca pomenește și el în cuprinsul articolului său numele lui Sigmund Freud. Prilejul îi este oferit de abordarea problematicei visului și de cercetarea activității subconștientului:

„Eroarea era comisă de la început. Teoriile de psihiatrie ale lui Freud nu puteau inițial sluji la realizări de artă. Transpunerea lor pe un plan străin însemna o denaturare. De fapt, subconștientul a fost întotdeauna utilizat de artiști. Era firesc. În dâra de lumină a conștiinței nu pot stăruia în același timp decât 6 până la 7 imagini. Un material, așadar, insuficient pentru creație. Întreg avutul de sentimente, idei, amintiri, peisagii, făgăduinți, melodii, sălășluiesc nenumărați în dezordine, ca grâne în magaziile subconștientului. Din acestea gestul artistului se împlinea. De aici ejacula inspirația”¹⁸.

Din parcurgerea fragmentului citat reiese, sperăm în mod limpede, că recursul suprarealiștilor la teoriile lui Freud i se părea abuziv lui Ilarie Voronca. De altfel, acesta precizează că dintotdeauna artiștii s-au raportat la subconștient ca la un izvor. Afirmatia este susținută printr-o demonstrație de ordin psihologic, Voronca dovedindu-se a fi un bun cunoscător al teoriilor legate de actul percepției.

În următorul paragraf, virulența polemică își atinge maxima intensitate. Într-un mod iscusit, care nu implică însă nici un fel de menajamente, Voronca îl acuză pe André Breton de plagiat:

„Ca doctrină suprarealismul deci prezintă un principiu cunoscut. Paralel principiilor, realizările de artă suprarealiste se reduc la o neschimbabilă repetare a cercetărilor dadaiste. De altfel suprarealismul – ca doctrină – nu-și cere dreptul la realizări proprii. Efortul lui se mărginește la o etichetare a realizărilor premergătoare sau actuale. În sensul acesta sunt etichetați suprarealiști: Shakespeare, Chateaubriand, Poe, Baudelaire

¹⁷ „Eu cred în viitoarea rezolvare a acestor două stări atât de contradictorii, în aparență, care sunt visul și realitatea, într-un fel de realitate absolută, de *suprarealitate*, dacă i se poate spune așa. Către această cucerire merg eu, sigur că nu voi ajunge niciodată acolo, dar prea nepăsător de moartea mea pentru a nu calcula cât de cât plăcerile unei asemenea posesiuni.” „*Je crois à la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de surréalité, si l'on peut ainsi dire. C'est à sa conquête que je vais, certain de n'y pas parvenir mais trop insoucieux de ma mort pour ne pas supporter un peu les joies d'une telle possession.*” André Breton, *Manifeste du surréalisme*, în *op. cit.* (1985), p. 24. Pentru traducere vezi Mario de Micheli, *op. cit.*, p. 290.

¹⁸ Ilarie Voronca, *art. cit.* (1925), pp. 4-5.

laire, Rimbaud (acesta într-adevăr suprarealist), Mallarmé, Jary (sic!) etc. În același sens trebuie socotiți suprarealiști Adrian Maniu în «Paharul cu otravă», și uneori Urmuz. / Deplin suprarealist, și acela căruia suprarealismul îi datorește mascat sistemul, e Tristan Tzara, – incontestabil poet. Suprarealismul e însă (ca dinamică) inferior dadaismului. Suprarealismul e în analiză feminin, expresionist. / Dadaismul e viril. Suprarealismul nu zdruncină. Și apoi esențialul: suprarealismul nu răspunde ritmului vremii. Acest caracter trebuie subliniat. E singurul care ne interesează. Experiența dadaistă – am mai spus-o – a folosit. Prin aceasta efortul modern de laborator luase contact cu creierul contemporanilor¹⁹.

Ideea că suprarealismul „pășește” pe urmele dadaismului este exprimată într-un mod răspicat. Voronca nu exclude așadar posibilitatea plagiatului, de vreme ce afirmă:

„Deplin suprarealist, și acela căruia suprarealismul îi datorește mascat sistemul, e Tristan Tzara”²⁰.

Chiar dacă revista *Contemporanul* anunța apariția *Manifestului suprarealismului* simultan cu difuzarea acestuia la Paris, în octombrie 1924, nu avem certitudinea că reprezentanții avangardei românești l-au și studiat, cu privire la acest aspect neputându-se construi decât simple ipoteze. Deloc ipotetică este însă aprofundarea *Manifestului* de către Ilarie Voronca. Dacă avem în vedere textul acestuia, publicat în *Integral*, se conturează imaginea unui lector atent, care și-a manifestat cu putere spiritul critic. Referindu-se la „doctrina” suprarealistă, el are în vedere, fără nici o îndoială, chiar *Manifestul suprarealismului*, pe care se ferește, totuși, să-l numească în mod direct, după cum nu amintește nici numele lui André Breton, în calitatea acestuia de autor al „doctrinei”²¹. Întrucât ținta polemicii sale rămâne „mascată” – pentru a apela la o formulare a lui Voronca –, considerăm că prin articolul *Suprarealism și integralism* autorul se implică în neînțelegerile din 1922, survenite între Breton și Tzara²². Având în vedere prietenia dintre Voronca și Tzara, apare firesc ca autorul articolului din *Integral* să ia partea prietenului său, căruia îi recunoaște întâietatea descoperirii atunci când afirmă că „realizările de artă suprarealiste se reduc la o neschimbată repetare a cercetărilor

¹⁹ *Ibidem*, p. 5.

²⁰ Să observăm că ideea dependenței poeticii suprarealiste de cea dadaistă este prezentă și în scrisul lui Georges Ribemont-Dessaignes. Vezi nota 14.

²¹ Ținând seamă de faptul că însuși cuvântul „manifest” este preluat din arsenalul luptei politice, ni se pare semnificativ că Voronca apelează în polemica sa la un cuvânt cu valoare de substituit. În formularea sa, „doctrina” ia locul „manifestului”. Or, se știe, manifestul e forma prin care doctrina politică devine comunicabilă aceloră căroră le este adresată.

²² Vezi Emil Manu, *art. cit.*, pp. 133-140.

dadaiste”, observație pe care o considerăm parțial întemeiată. Că Ilarie Voronca a fost un cititor atent al *Manifestului*, rezultă și dintr-o altă afirmație a sa, potrivit căreia „doctrina suprarealistă” este prea puțin dispusă să se afirme prin realizări proprii, mulțumindu-se să-și dobândească legitimitatea prin descoperirea unor suprarealiști „avant la lettre”. Reproșul se intensifică atunci când autorul articolului adaugă că „doctrina” suprarealistă se mărginește la o „etichetare a realizărilor premergătoare sau actuale”. Într-adevăr, parcurgând *Manifestul* din 1924, în succesiunea definiției pe care Breton o dă suprarealismului – „[...] dicteu al gândirii, în absența oricărui control exercitat de rațiune, în afara oricărei preocupări estetice sau morale”²³ –, vom descoperi o listă de creatori „actuali și premergători” – pentru a prelua formularea lui Voronca – din domeniul literaturii²⁴. Revenind la acel pasaj în care

²³ „Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale.” André Breton, *Manifeste du surréalisme*, în *op. cit.* (1985), p. 36.

²⁴ „Au făcut act de SUPRAREALISM ABSOLUT domnii Aragon, Baron, Boiffard, Breton, Carrive, Crevel, Delteil, Desnos, Éluard, Gérard, Limbour, Malkine, Morise, Naville, Noll, Péret, Picon, Soupault, Vitrac. / Se pare că ei sunt până în prezent, singurii, și nu ne-am înșela, dacă n-ar exista cazul pasionant al lui Isidore Ducasse, asupra căruia îmi lipsesc datele. Și desigur că, luând în considerație doar în mod superficial rezultatele lor, un număr însemnat de poeți ar putea trece drept suprarealiști, începând cu Dante, și, în zilele sale cele mai bune, Shakespeare. În decursul diferitelor tentative de reducere la care m-am dedat, a ceea ce se numește, prin abuz de încredere, geniu, eu n-am găsit nici un alt proces căruia să i se poată atribui geniul, în afară de suprarealism. / *NOPTILE* lui Young sunt suprarealiste de la un capăt la altul; din nefericire cel care vorbește este un preot, un preot rău, dar un preot. / Swift este suprarealist în răutate. / Sade este suprarealist în sadism. / Chateaubriand e suprarealist în exotism. / Constant e suprarealist în politică. / Hugo e suprarealist când nu e tâmpit. / Desbordes-Valmore e suprarealist în amor. / Bertrand e suprarealist în trecut. / Rabbe e suprarealist în moarte. / Poe e suprarealist în aventură. / Baudelaire e suprarealist în morală. / Rimbaud e suprarealist în practica vieții și aiurea. / Mallarmé e suprarealist în confidență. / Jarry e suprarealist în absint. / Nouveau e suprarealist în sărut. / Sait-Pol-Roux e suprarealist în simbol. / Fargue e suprarealist în atmosferă. / Vaché e suprarealist în mine. / Reverdy e suprarealist la el acasă. / Saint-John Perse e suprarealist la distanță. / Roussel e suprarealist în anecdotă. / Et caetera. / Insist, ei nu sunt mereu suprarealiști, de vreme ce eu pot denunța la fiecare dintre ei un anumit număr de idei preconceptuate la care – în chip foarte naiv! – ei țineau. Ei țineau la aceasta pentru că nu auziseră vocea suprarealistă, cea pe care o auzi și în pragul morții și peste furtuni, pentru că ei nu voiau să servească doar la orchestrarea uimitoarei partituri. Erau instrumente prea mândre, iată de ce n-au dat mereu un sunet armonios.” „On fait acte de SURRÉALISME ABSOLU MM. Aragon, Baron, Boiffard, Breton, Carrive, Crevel, Delteil, Desnos, Éluard, Gérard, Limbour, Malkine, Morise, Naville, Noll, Péret, Picon, Soupault, Vitrac. / Ce semblent bien être, jusqu'à présent, les seuls, et il n'y aurait pas à s'y tromper, n'était le cas passionnant d'Isidore Ducasse, sur lequel je manque de données. Et certes, à ne considérer que superficiellement leurs résultats, bon nombre de poètes pourraient

Voronca se referă la simpla „etichetare” a unor creatori ca fiind supra-realiști, observăm că exemplele pe care le oferă sunt extrase din „lista” lui Breton. Nu ne va surprinde faptul că ordinea în care Shakespeare, Chateaubriand, Poe, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Jarry sunt amintiți, corespunde ordinii în care îi numește și Breton în *Manifestul* său, atunci când îi etichetează drept niște „suprarealiști nedesăvârșiți”, aceasta din pricina unor idei preconceptuate pe care crede că le-a descoperit în scrierile lor²⁵. Intrând în logica *Manifestului*, realizăm că aceste idei, „preconceptuate” fiind, nu aveau cum să se înfățișeze spiritului cititorilor ca „roade” ale dicteului automat. Este interesant de observat că Breton oferă exemple doar din domeniul literar, neglijând, în aparență, domeniul plastic. Totuși, într-o notă a *Manifestului* el precizează: „Aș putea să vorbesc la fel despre câțiva filosofi și câțiva pictori, necitându-i printre aceștia din urmă decât pe Paolo Uccello în vechime, și, în epoca modernă, pe Seurat, Gustave Moreau, Matisse (în *Muzica*, de pildă), Derain,

*passer pour surréalistes, à commencer par Dante et, dans ses meilleurs jours, Shakespeare. Au cours des différentes tentatives de réduction auxquelles je me suis livré de ce qu'on appelle, par abus de confiance, le génie, je n'ai rien trouvé qui se puisse attribuer finalement à un autre processus que celui-là. / Les NUITS d'Young sont surréalistes d'un bout à l'autre; c'est malheureusement un prêtre qui parle, un mauvais prêtre, sans doute, mais un prêtre. / Swift est surréaliste dans la méchanceté. / Sade est surréaliste dans le sadisme. / Chateaubriand est surréaliste dans l'exotisme. / Constant est surréaliste en politique. / Hugo est surréaliste quand il n'est pas bête. / Desbordes-Valmore est surréaliste en amour. / Bertrand est surréaliste dans la pensée. / Rabbe est surréaliste dans la mort. / Poe est surréaliste dans l'aventure. / Baudelaire est surréaliste dans la morale. / Rimbaud est surréaliste dans la pratique de la vie et ailleurs. / Mallarmé est surréaliste dans la confiance. / Jarry est surréaliste dans l'absinthe. / Nouveau est surréaliste dans le baiser. / Saint-Pol-Roux est surréaliste dans le symbole. / Fargue est surréaliste dans l'atmosphère. / Vaché est surréaliste en moi. / Reverdy est surréaliste chez lui. / Saint-John-Perse est surréaliste à distance. / Roussel est surréaliste dans l'anecdote. / Etc. / J'y insiste, ils ne sont pas toujours surréalistes, en ce sens que je démêle chez chacun d'eux un certain nombre d'idées préconçues auxquelles – très naïvement! – ils tenaient. Ils y tenaient parce qu'ils n'avaient pas entendu la voix surréaliste, celle qui continue à prêcher à la veille de la mort et au-dessus des orages, parce qu'ils ne voulaient pas servir seulement à orchestrer la merveilleuse partition. C'étaient des instruments trop fiers, c'est pourquoi ils n'ont pas toujours rendu un son harmonieux.” André Breton, *Manifeste du surréalisme*, în op. cit. (1985), pp. 36-38. Pentru traducere vezi Mario de Micheli, op. cit., pp. 298-299.*

²⁵ Breton crede că a descoperit cauza ideilor preconceptuate în „mândria” amintirilor creatori. Acest reproș este el singur suficient pentru a înțelege că suprarealismul și arta de avangardă, în general, militau pentru un anume colectivism creator, de vreme ce, în concepția lui Breton, o datorie de căpătâi a artistului era aceea de a „servi la orchestrarea uimitoarei partituri”. Așadar, rolul de „solist”, cu care generații de artiști se obișnuiseră, înceta să mai fie de actualitate. Creatorul suprarealist și, prin extensie, cel de avangardă, urma să fie doar parte a unei „voci colective”.

Picasso (de departe cel mai pur), Braque, Duchamp, Picabia, De Chirico (atât de îndelung admirabil), Klee, Man Ray, Max Ernst și, aproape de noi, André Masson²⁶. Întrucât exemplele literare la care se referă Breton coincid cu acelea ale lui Voronca – acesta din urmă preferând a fi însă mai selectiv în articolul pe care-l publică în revista *Integral* –, totodată ținând seamă de faptul că ordinea în care scriitorii sunt amintiți este identică în scrierile celor doi, avem convingerea nestrămutată că Voronca citise *Manifestul suprarealismului*, publicat cu doar cinci luni în urmă la Paris, ba mai mult, că-și scrisese articolul cu textul lui Breton pe masă. Această împrejurare subliniază, credem în mod irefutabil, funcția acut polemică pe care Voronca a hărăzit-o articolului său. El intră într-o dispută directă cu Breton, chiar dacă acestuia nu îi este pomenit numele. Scopul articolului pare a fi fost acela de a substitui suprarealismului „integralismul”, orientare pe care o definește în termeni îndeajuns de vagi în încheierea considerațiilor sale. Articolul lui Voronca este alcătuit din trei părți: una generală, având drept temă dezvoltarea artistică în perioada modernității, alta polemică, îndreptată direct împotriva *Manifestului suprarealismului*, și o ultimă parte consacrată definirii și, am spune noi, întemeierii „integralismului”. Acesta este asimilat cu o adevărată mișcare stilistică, echivalentul unui nou „ism”, cel mai „îndreptățit” dintre toate și căruia, judecând după finalul articolului marcat de o tentă religioasă, Voronca îi întrezărea, în dinamica vieții spirituale moderne, o funcție „mesianică”²⁷. Este interesant de observat

²⁶ „Je pourrais en dire autant de quelques philosophes et de quelques peintres, à ne citer parmi ces derniers qu'Uccello dans l'époque ancienne, et, dans l'époque moderne, que Seurat, Gustave Moreau, Matisse (dans *La Musique*, par exemple), Derain, Picasso (de beaucoup le plus pur), Braque, Duchamp, Picabia, Chirico (si longtemps admirable), Klee, Man Ray, Max Ernst et, si près de nous, André Masson.” André Breton, *Manifeste du surréalisme*, în op. cit. (1985), p. 38. Pentru traducere vezi Mario de Micheli, op. cit., p. 299.

²⁷ „Să nu uităm totuși că în Galileea profetul din Nazaret nu a fost singurul. Din toate părțile Iudeei, în vremea aceea de frământare a provinciei romane, veneau cu glasul iederă spre ceruri aducătorii de credințe. Totuși, peste peisajul timpurilor cuvântul lui Crist, cuvântul unic a răzbit singur, de-a pururi. Și cuvântul lui era cel mai abstract și cel mai pur. Mucenicia celorlalți răstăciți în vreme, nu a fost nici ea inutilă.” Ilarie Voronca, art. cit. (1925), p. 5. Ideea unei construcții colective care modelează spiritul timpului poate fi regăsită în acest final de articol marcat de inflexiuni religioase, lucru îndeajuns de neobișnuit în scrierile avangardiștilor. Că, într-adevăr, Voronca era convins de justetea ideii sale rezultă din faptul că ea poate fi regăsită, neschimbată, în prima parte a articolului: „Prin îndrăzneala unuia din ei un continent nou ne-a fost dăruit. Dar nici pasiunea celorlalți nu a fost vidă. Imaginația și cutezarea lor ne-a sfredelit meningeasca scrobă, ochiul bleg s-a trezit tire-bouchon unor înfăptuiri neiscodite. Vizionarii de azi ne conduc fiecare cu un pas mai aproape de India sufletească actuală. Dintre premergătorii aceștia se va înălța mâine Columbul unei lumi cu existența virgină.” *Ibidem*, p. 4.

că în final Voronca abandonează exemplele din literatură, pentru a-și cantona discursul în zona expresiei vizuale, chiar dacă omite să amintească nume de plasticieni ori titluri de opere. În cazul în care asemenea mențiuni ar fi fost făcute, judecățile sale ar fi dobândit, desigur, mai multă concretețe. Tot în partea finală a articolului, autorul încearcă să stabilească o filiație stilistică, aptă a conferi „legitimitate” integralismului, curent artistic pe care dorește să-l întemeieze. Astfel, dadaismului îi recunoaște efortul de pionierat. Voronca este de părere că, prin dadaism, sensibilitatea modernă a fost pregătită pentru receptarea unor înfăptuiri mai solide și mai durabile²⁸. Din lectura articolului rezultă că acestea sunt cubismul și constructivismul, curente artistice între care autorul crede a descoperi anumite relații de determinare. Astfel, primul ar fi avut menirea de a pregăti apariția celui de al doilea, amândouă opunându-se în egală măsură suprarealismului, datorită spiritului lor rațional, apolinic, care exclude, *de plano*, orice reacție subiectivă, de tip empatic. Voronca este de părere că atât cubismul cât și constructivismul își transmit prețioasa moștenire „integralismului”, succesorul lor direct și firesc²⁹.

Este poate momentul să ne întrebăm în ce mod concepea Ilarie Voronca „integralismul”? Ferindu-se de a-l defini direct, el ne oferă, în schimb, o descriere vagă, din a cărei parcurgere rezultă că ne aflăm în prezența unei forme de „sinteză a artelor”, în care poezia, muzica, arhitectura, pictura și dansul se întrepătrund, îndreptându-se toate către una și aceeași țintă. Cedând verbiajului specific avangardist, Voronca definește această țintă, acest scop al „integralismului” prin sintagma „gară definitivă și înaltă”. Întrucât în gândirea autorului articolul „gară” devine, în spirit futurist, echivalentul cuvântului „țintă”, ori „țel”, totodată amintindu-ne că ținta este imaginată ca „definitivă”, deducem

²⁸ „Experiența dadaistă – am mai spus-o – a folosit. Prin aceasta efortul modern de laborator luase contact cu creierul contemporanilor.” *Ibidem*, p. 5.

²⁹ „Cubismul, prin constructivism, își deschidea un drum nou și pur de viață în spațiu. Era de reconstrucție a Europei începea. [...] Constructivismul: ordine abstractă cu armonie de legi și linii echilibrate era câștigat. / În clipa aceasta de sinteză fixă, dezagregarea suprarealismului nu avea [a] răspunde nici unei necesități. Desenul naiv, dezorganizat, suprarealist nu putea lupta cu desenul construit masiv și viril constructivist. La glasul secolului integral suprarealismul însemna deci o absență. Azi ora înfăptuirilor e plină. Poezie, muzică, arhitectură, pictură, dans, toate merg înlanțuite integral spre o gară definitivă și înaltă. Suprarealismul a ignorat glasul secolului strigând INTEGRALISM. După expresionism, futurism, cubism, suprarealismul era tardiv. Nu dezagregarea bolnavă romantică suprarealistă, ci *ordinea sinzetă, ordinea esență constructivă, clasică, integrală*.” *Ibidem*.

că în urma contopirii diferitelor arte, conceptul de stil este pe punctul de a-și încheia ciclul existenței istorice, și, împreună cu el, toate manifestările sale „concrete”, caracterizate prin avalanșa succesivelor „metamorfoze”. Din perspectiva unei asemenea interpretări a textului din *Integral*, vom presupune că Voronca a întrezărit acele hotare îndepărtate unde arta, epuizându-și resursele vitale, este pe punctul de a părăsi „scena istoriei”. Așadar, trebuie să admitem că tot ceea ce inițial fusese mobil și supus schimbării, a poposit în acea „gară definitivă și înaltă”. Înnoirea, până nu demult considerată motor al oricărei activități creatoare, se vădea dintr-o dată inutilă. În locul ei urma să fie întronat „integralismul”. Nu este deloc exclus ca, în gândirea lui Voronca, noul „ism” să fi însemnat mai mult decât un simplu „curent artistic”, sau pur și simplu „artă”³⁰. El se va fi identificat mai degrabă cu o chintesență a vieții spirituale, la care urmau să participe toate formele expresiei artistice tradiționale, însă abia după ce își vor fi abandonat propria individualitate. Nu este deloc exclus ca în concepția inițiatorilor săi, amalgamul numit „integralism” să se fi împărtășit mai degrabă din caracteristicile proprii fenomenelor religioase, decât din acelea ale experienței artistice propriu-zise. Concepțiile expuse în *Suprarealism și integralism* lasă cititorului de astăzi impresia unei utopii. Că Ilarie Voronca credea în această utopie o demonstrează tocmai *Manifestul pictopoeziei*, această noutate pe care, împreună cu Victor Brauner, o imagina ca fiind „de ultimă oră”. În cuprinsul acesteia, poezia și pictura își contopeau forțele. În spiritul gândirii lui Voronca, ele „înaintau înlanțuite” către o formă de expresie „integrală”, din care componentele arhitecturală, muzicală și coregrafică erau deocamdată absente. Dar înainte ca acest țel înalt și, în concepția autorului articolului, nu foarte îndepărtat, să fi fost atins, este limpede că Voronca a încredințat integralismului o misiune precisă, aceea „de a da la o parte” experiența suprarealistă, întrucât ea „nu răspundea ritmului vremii”³¹. Prin cele două contribuții ale sale, pictopoezia din *75HP* și *Suprarealism și integralism* publicat în paginile din *Integral*, Ilarie Voronca acționa în mod consecvent, scopul său fiind acela de a abate simpatia publicului dinspre suprarealism către „integralism”. Un prim pas deja fusese făcut prin publicarea, împreună cu Victor Brauner, a *Manifestului pictopoeziei*.

³⁰ Aceasta în pofida faptului că Voronca așază integralismul în succesiunea expresionism, futurism, cubism, substituindu-l așadar suprarealismului. Urmărind logica articolului, s-ar putea afirma că integralismul „a fost inventat” pentru a aboli suprarealismul. Vezi nota precedentă.

³¹ Ilarie Voronca, *art. cit.*, p. 5.

Este cât se poate de sugestiv că, în spirit avangardist, noul „ism“ își avea propriul „organ de presă“, anume revista *Integral*³².

Potrivit analizelor noastre, apariția revistei 75HP trebuie interpretată ca o reacție promptă la *Manifestul* lui Breton, prin care poetica suprarealistă este respinsă în favoarea celei dadaiste, inițiată de Tristan Tzara. În cazul în care apariția unicului număr al revistei nu ar fi fost urmată de articolul lui Voronca din primul număr al *Integral*-ului, poziția celor de la 75HP față de suprarealism ar fi rămas ambiguă. Articolul lui Voronca are menirea de a înlătura această ambiguitate. „Citită“ din perspectiva articolului *Suprarealism și integralism*, revista 75HP are în raport cu suprarealismul o poziție rezervată, dacă nu chiar ostilă. Nu tot astfel era perceput la Paris numărul unic al acestei revistei bucureștene, inițiată de Ilarie Voronca și Victor Brauner. În mediile suprarealiste, 75HP trecea drept apropiată acestui curent, dacă nu chiar „suprarealistă“ pe de-a-ntregul³³. Având în vedere că revista apare în octombrie 1924, iar la începutul lui noiembrie, la Paris, era prezentată de Miguel Donville în cadrul „Biroului de cercetări suprarealiste“ (*Bureau de recherches surréalistes*), considerăm că se poate vorbi de o recunoaștere promptă a publicației bucureștene în mediile suprarealiste. Această „acceptare“

³² Probabil că nu este o simplă întâmplare că André Breton inițiază și el un asemenea „organ de presă“, pentru a-l pune în slujba mișcării suprarealiste. Este vorba de publicația *La Révolution surréaliste*, editată de Pierre Naville și Benjamin Péret. Aceasta apare la scurt timp după publicarea, în octombrie 1924, a *Manifestului suprarealismului*. Admițând că poetica afirmată în *Manifestul pictopoeziei* plătește tribut poeziei dadaiste a lui Tzara și este potrivnică celei cuprinse în *Secrets de l'art Magique surréaliste*, este de presupus că pentru întemeierea „integralismului“ modelul acțiunii de promovare l-a constituit chiar activitatea de „agent“ a lui Breton. Cum *La Révolution surréaliste* era organul de presă al suprarealismului, avangardiștii români, porniți să întemeieze „integralismul“, vor fi fost inspirați de gestul lui Breton, înarmând noul „ism“ cu propriul său organ de presă. Această coincidență confirmă că strategiile prin care a fost promovată cultura de avangardă coincideau cu acelea ale luptei politice. Pentru efortul lui Breton de a iniția o publicație suprarealistă, vezi Didier Semin, *Victor Brauner and the Surrealist Movement*, în *Victor Brauner – Surrealist Hieroglyphs*, The Menil Collection, Hatje Cantz Publishers, 2001, p. 24.

³³ „Mișcarea a stabilit chiar un loc de întâlnire la Paris, deschis tuturor, numit *le Bureau de recherches surréalistes*, ale cărui activități au fost consemnate, la insistențele lui André Breton, într-un jurnal. Pentru ziua de 8 noiembrie 1924 găsim următoarea însemnare: «Vizită a d-lui Miguel Donville, un corespondent al mai multor ziare bucureștene, care culege informații despre suprarealism. El a adus o copie a revistei 75HP». „The movement even set up a meeting place in Paris that was open to all, dubbed *le Bureau de recherches surréalistes*, whose activities, at Breton's insistence, were recorded in a daily log. For November 8, 1924, we find the following entry: «A visit by Mr. Miguel Donville, a correspondent for many Bucharest newspapers, who seeks informations on Surrealism. He brought a copy of the magazine 75HP».“ Ibidem.

a fost considerată de cercetătorii operei lui Victor Brauner drept un prim contact, mijlocit, pe care artistul l-a stabilit cu suprarealiștii de care se simțea atras în mod firesc³⁴. Atracția încercată de Brauner nu va rămâne fără răspuns, din moment ce, în cursul celei de-a doua călătorii la Paris, el avea să fie cooptat în „mișcare“ ca membru cu drepturi depline. Să reținem că una și aceeași publicație – este vorba de 75HP – putea trece drept suprarealistă și antisuprarealistă deopotrivă. Având în vedere că atitudinea antisuprarealistă era proprie atât revistei 75HP cât și *Integral*-ului, totodată amintindu-ne că această atitudine se manifestă la început discret, iar mai târziu, prin apariția *Integral*-ului, în forme militante, nu este exclus ca 75HP să fi avut o existență atât de efemeră tocmai datorită faptului că *Integral* a preluat, între altele, și „funcția“ de organ de presă antisuprarealist. Întrucât Victor Brauner și Ilarie Voronca vor susține apariția *Integral*-ului, primul numărându-se printre inițiatori, iar al doilea între colaboratori, nu este imposibil a imagina că în intervalul cuprins între octombrie 1924 și martie 1925 – răstimp ce separă apariția celor două reviste românești de avangardă –, a survenit o simplă schimbare onomastică, 75HP devenind *Integral*.

O formă de suprarealism subînțeleș

Numărul unic al revistei 75HP avea să ajungă la Paris înaintea lui Victor Brauner. Miguel Donville prezintă exemplarul în cadrul amintitului *Bureau de recherches surréalistes* în luna noiembrie 1924, iar Victor Brauner sosește la Paris la începutul lui 1925³⁵. Din promptitudinea cu care 75HP a știut să-și semnaleze existența la Paris, deducem că, încă din acel moment, Victor Brauner nu era un necunoscut în mediile suprarealiste. Suprarealiștii au putut lua cunoștință de *Manifestul pictopoeziei* și, o dată cu acesta, de numele celor doi autori care și-au propus să contopească forța de expresie a cuvântului cu

³⁴ Ibidem.

³⁵ „1925... La începutul anului se mută la Paris, spre a se stabili în calitate de artist, și rămâne acolo timp de doi ani.“ „1925... Early in year Moves to Paris to establish himself as an artist and remains there for two years.“ Susan Davidson, *Chronology*, în *Victor Brauner – Surrealist Hieroglyphs*, The Menil Collection, Hatje Cantz Publishers, 2001, p. 152.

aceea a imaginii plastice. Firește, este valabilă și reciproca: nici supra-realiștii nu mai erau pentru Victor Brauner niște necunoscuți. Cât de profunde erau la începutul lui 1925 cunoștințele sale legate de supra-realism, putem deduce raportându-ne la textul lui Ilarie Voronca, publicat în primul număr al *Integral*-ului. Întrucât articolul *Suprarealism și integralism* poate fi interpretat ca o „extensie” a ideilor și preocupărilor prezente în *75HP*, avem convingerea că nu doar Ilarie Voronca, dar și Victor Brauner citise *Manifestul suprarealismului*. Considerăm că această însușire „sincronică” a ideologiei suprarealiste va fi fost determinantă pentru evoluția ulterioară a artei lui Victor Brauner. Totuși, înaintea celei dintâi sosiri la Paris, asimilarea teoriilor suprarealiste se va fi produs mai mult la nivel teoretic, fiind motivată, poate, de sincere intenții polemice îndreptate împotriva noului „ism”, care prin manifestul lui Breton ajunsese să fie cunoscut și la București. În calitatea sa de coeditor al revistei *75HP* și de inițiator al *Integral*-ului, Brauner va fi împărtășit aceste intenții net antisuprarealiste cu Ilarie Voronca, cel care în 1925, la începutul lunii martie – când Brauner deja se afla la Paris –, respingea în mod vehement teoriile lui André Breton, în articolul pe care-l semna în *Integral*.

Sosit la Paris la începutul lui 1925, Brauner va continua să sprijine prin contribuțiile sale grafice revista *Integral*, pe care o inițiasse împreună cu Max Herman Maxy și Corneliu Michăilescu. O dovadă în acest sens o constituie desenele publicate în primul număr al revistei și în numerele apărute ulterior³⁶. Însă, în pofida tendințelor antisuprarealiste manifestate de *Integral*, primele semne ale acceptării de către pictor a poeticii suprarealiste pot fi constatate începând cu 1925³⁷. Pentru a înțelege profunzimea acestei mutații, considerăm că este important a cunoaște profilul stilistic al artei lui Brauner în momentul în care sosește la Paris. Întrucât creațiile plastice din anii petrecuți la București sunt mai degrabă greu de găsit, iar „perioada românească” este puțin și superficial cunoscută³⁸, considerăm că mărturiile scrise, publicate în revistele de avangardă, pot suplini cercetarea nemijlocită a operei. Indicii prețioase pot oferi și ilustrațiile la care ne-am referit, publicate în paginile *Integral*-ului și semnate de Victor Brauner.

³⁶ A se consulta colecția revistei *Integral*.

³⁷ Este anul în care Brauner vizitează prima expoziție suprarealistă, deschisă la Paris, la *Galerie Pierre* (Pierre Loeb). La scurt timp, ecouri ale celor văzute vor putea fi recunoscute în creația sa. Vezi nota 40.

³⁸ Pentru cunoașterea perioadei românești, puțin studiată din pricina dispersiei celei mai mari părți a operei în colecții greu sau deloc accesibile, semnalăm articolul Marinei Vanci-Perahim, *Victor Brauner en Roumanie*, în *Victor Brauner*, Milano, Mazzotta, 1995, pp. 41-48.

Dintr-o cronică anonimă, apărută în 1924 în paginile *Contimporanului*, aflăm că tânărul Victor Brauner expusese la Sala Sindicatului Artelor (*Maison d'Art*), pânze „decorative, expresioniste și cubiste”³⁹. Mai aflăm din cuprinsul aceleiași cronici că Brauner își întemeia viziunea pe soluții pur plastice, refuzând de plano anecdota. Cum „scenariul literar” sau, altfel spus, „anecdota” deja își avea importanța sa în structurarea compoziției plastice suprarealiste la Giorgio de Chirico, Max Ernst sau Joan Miró⁴⁰, absența elementului „anecdotic” în pânzele expuse de Victor Brauner în octombrie 1924 la *Maison d'Art* permite aprecierea distanței, deloc neglijabile, care îl separa încă de suprarealism. Un text semnat de Ilarie Voronca în *75HP* consemnează evenimentul pe cale de a se produce. Ceea ce la prima vedere pare a fi o simplă cronică semnată de Voronca și închinată lui Victor Brauner este, în fapt, o avancronică⁴¹, menită a stârni interesul publicului, cu scopul vădit de a-l determina să viziteze expoziția și, desigur, să cumpere tablourile pe care pictorul le propunea atenției vizitatorilor. Poate părea îndeajuns de neobișnuit ca în paginile unei reviste să fie elogiat în calitate de creator tocmai unul dintre cei doi inițiatori ai revistei, acela care aducea elogiul fiind nimeni altul decât cel de-al doilea inițiator. Totuși, acesta este cazul revistei *75HP*: Brauner era cel elogiat pentru prima sa expoziție personală – pe care abia urma s-o deschidă la *Maison d'Art* între 24 octombrie și 15 noiembrie 1924 –, iar cel care aducea elogiul era Ilarie Voronca, prieten al pictorului și coeditor al revistei⁴². Faptul încetează

³⁹ ***, în *Contimporanul*, an III, n° 49, noiembrie 1924. Vezi textul complet al cronicii în cuprinsul prezentului volum, capitolul *Cronici și texte despre Victor Brauner apărute în publicațiile românești din epocă*.

⁴⁰ Creațiile acestor artiști și ale altor expozanți, între care Man Ray și Pablo Picasso, vor fi fost remarcate de Victor Brauner, atunci când – potrivit unui înalt coeficient de probabilitate – a vizitat expoziția *La peinture surréaliste*, deschisă între 10-25 noiembrie 1925 la *Galerie Pierre* din 13 rue Bonaparte. Prefața catalogului este semnată de André Breton și Robert Desnos. Vezi *Victor Brauner – Surrealist Hieroglyphs*, The Menil Collection, Hatje Cantz Publishers, 2001, p. 152.

⁴¹ Ilarie Voronca, *Victor Brauner*, în *75HP* (București), 1924.

⁴² „Publicitatea” făcută expoziției nu se oprește însă aici. Pe ultima pagină a revistei descoperim un îndemn care, în spirit dadaist, e redactat în mai multe limbi. „Baza lingvistică” o constituie franceza, „împănătă”, ici și colo, cu cuvinte românești, italiene și germane. În acest mod babilonic, cititorii revistei *75HP* sunt îndrumați către expoziția din strada Corabiei 6: „*Tout le monde Artistes athlètes bambini barbiers bébés bolnavii de ficat charcutiers lettrés gazomètres mozzonari avoués schurken malades imaginaires ou réels fous médecins entants vieux hebammen étudiants moines femmes acrobats épileptiques academiciens pompiers génies dirmen fonctionnaires professeurs gauner banquiers Tout le monde Doit aller voir l'exposition du peintre Victor Brauner à la Maison d'Art rue Corabiei 6 ouverte du 26 octobre au 15 novembre*”. Vezi *75HP*, București, 1924.

să mai fie surprinzător atunci când ne amintim că 75HP era o revistă de avangardă, iar scopul mărturisit al avangardiștilor era acela „de a se lansa”⁴³. O mărturisește chiar Victor Brauner într-un document cu valoare memorialistică, atunci când evocă împrejurările în care a apărut 75HP: „Noi am pornit în grup. / Erau Gheorghe Dinu – în arena literară Ștefan Roll – Mihai Cosma, Ilarie Voronca și eu. / Și am pornit să scoatem «75 H.P.», o revistă-manifest care trebuia să stârnească indignarea celor vechi. Nu voiam să începem prin a face teorii estetice subtile dar fastidioase. Am produs în jurul nostru scandalul, singurul mijloc modern de lansare”⁴⁴. În avancronica plastică pe care o consacră prietenului său pictor, Ilarie Voronca oferă o încadrare stilistică îndeajuns de precisă atunci când indică expresionismul, cubismul și constructivismul drept etape esențiale ale evoluției viziunii lui Brauner⁴⁵. Dintre cele trei soluții stilistice, ultima, cea constructivistă, „superior și abstract ordonată” se bucură de deplina apreciere a cronicarului. Acestea sunt, de altfel, singurele informații concrete pe care Voronca le furnizează cu privire la profilul stilistic al artei lui Brauner în momentul 1924. Observațiile cronicarului sunt ilustrate prin reproduceri ale unor tablouri. Acestea, într-adevăr, corespund etapelor stilistice menționate⁴⁶. Retrospectiv, suntem de părere că Voronca ar fi putut asocia celor trei direcții amintite – expresionism, cubism, constructivism – și integralismul de el inventat,

⁴³ Noi credem că, în concepția avangardiștilor, „lansarea” nu era cu totul desprinsă de anumite scopuri lucrative. Stau măturie în acest sens reclamele din paginile *Integral*-ului. Bunăoară, din primul număr al revistei, din 1 martie 1925, aflăm că: „Atelierul revistei «Integral» execută: decoruri interioare mobile covoare ceramică decoruri și costume teatrale construcții scenice afișe teatrale și cinematice sub conducerea d-lor: M.H. Maxy, Victor Brauner, Corneliu Mihăilescu București – Pasajul Comedia scara B etajul I. – București”.

⁴⁴ Ionel Jianu, „O contribuție la istoria modernismului la noi – Ce ne spune un pictor tânăr”, în *Rampa* (București), XIII, n° 1, 31 martie 1928, pp. 1-2.

⁴⁵ În cronică anonimă publicată în *Contimporanul*, consacrată expoziției Brauner de la *Maison d'Art*, sunt menționate pânze „decorative, expresioniste și cubiste”. Bănuim că lucrările „decorative” corespund viziunii „constructiviste” la care se referă Ilarie Voronca în textul închinat lui Brauner în 75HP. Vezi nota 39.

⁴⁶ Etapele stilistice identificate de Ilarie Voronca – expresionism, cubism, constructivism – sunt menționate și a doua oară, într-un anunț aflat pe penultima pagină a revistei: „La 24 octombrie se va deschide la *Maison d'Art* expoziția pictorului Victor Brauner. Toți amatorii de artă vor găsi cea mai desăvârșită desfășurare a unui temperament îndrăzneț: expresionism, cubism, constructivism, pictopoezie.” După cum se poate observa, de data aceasta între curente de deja „omologate” este amintită și noua formă expresivă, pictopoezia. Suntem tentați să aducem o corecție textului reclamei: în locul cuvântului „pictopoezie”, redactorul anonim – care nu putea fi altul decât Voronca ori Brauner – ar fi trebuit să scrie „integralism”, pentru ca șirul mișcărilor stilistice să dobândească un plus de coerență. Vezi 75HP, București, 1924.

dat fiind că „pictopoezia” era și ea prezentă pe simezele de la *Maison d'Art*. Întrucât această formă de creație colectivă unea forțele poetului și pe acelea ale pictorului, rezultă că și Ilarie Voronca urma să „expună”, într-un fel sau altul, la *Maison d'Art*. Dacă, totuși, în avancronică omite să amintească integralismul⁴⁷, faptul se datorează, poate, presiunilor unei modestii atipice pentru reprezentanții avangardei. Menționarea integralismului ar fi obligat la o analiză a demersului „pictopoetic”, fapt care, la rândul său, ar fi echivalat cu o autoelogiere⁴⁸, de vreme ce, alături de Brauner, Voronca era inițiator al pictopoeziei⁴⁹.

În ultima parte a textului, autorul avancronicii pare preocupat să încadreze activitatea lui Brauner efortului novator general, motiv pentru care folosește de preferință pluralul: „D-nul Victor Brauner e din rasa marilor inovatori. O rasă fecundă, în fața căreia porțile inteligenței și ale subconștientului cad zdrobite. Sunt marii vestitori ai secolelor. Cuvântul lor înainte de a fi meșteșug e pasiune, pasul lor zgârie sângeș scoarța veacului. [...] Abstracția, construcția personală, nouă în gândire și formă, nemaivăzută îi urmărește”⁵⁰.

Cum în viziunea lui Voronca integralismul avea, între altele, și misiunea de a submina suprarealismul care tocmai își căuta un loc în conștiința artistică a vremii, partea finală a textului trebuie interpretată ca potențial „antisuprarealistă”, fapt dovedit de expresia „porțile inteligenței și ale subconștientului cad zdrobite”. Cunoscută fiind supralicitarea importanței activității subconștientului în actul creator de orientare suprarealistă, refuzul „ofertei” subconștientului în cazul Brauner va trebui interpretat drept refuz al soluției creatoare instituite de André

⁴⁷ Așa cum s-a putut vedea, integralismul era prezent pe simezele din strada Corabiei 6 – astăzi Gabriel Péri –, prin pictopoeziile înfățișate publicului.

⁴⁸ Într-un scurt text anonim, care exaltă importanța pictopoeziei, Voronca și Brauner se autoelogiază: „[...] Lumea trebuie reinventată. Mereu inedit. De aceea invenția D-lor Victor Brauner și Ilarie Voronca Pictopoezia apare ca răspunsul unei necesități imediate. Pictopoezia e sinteza artei noi și ar putea fi ea singură justificarea grupărei 75HP.” Vezi 75HP, București, 1924.

⁴⁹ Pentru ca pictopoezia să-și poată lua totuși „revanșa” – de vreme ce a fost „uitată” de Voronca în textul pe care-l consacră viitoarei expoziții Brauner de la *Maison d'Art* –, pe ultima pagină din 75HP apare, în spirit avangardist, o „definiție-reclamă”: „Pictopoezia revigorează toate curente revelatoare ale artei noi. Pictopoezia realizează, în sfârșit, adevărata sinteză a futurismelor, dadaismelor, constructivismelor. Atitudinile cele mai îndepărtate se regăsesc deplin fecundate în mișcarea pictopoetică...” „La pictopoesie revivifie tous les courants révélateurs d'art nouveau. La pictopoesie réalise enfin la vraie synthèse des futurismes dadaïsmes constructivismes. Les attitudes les plus éloignées se retrouvent universellement fécondées dans le mouvement pictopoétique...” Ibidem.

⁵⁰ Ilarie Voronca, art. cit. (1924).

Breton. Bănuim că în momentul în care își publica textul, Voronca încă nu întrevedea evoluția lui Brauner către suprarealism. În pofida reacției antisuprarealiste din *75HP* și *Integral*, manifestul pictopoeziei pare a fi fost totuși „hrănit” de ideile lui Breton, căci în cuprinsul a ceea ce noi am considerat a fi o „definiție-reclamă” a pictopoeziei – cuprinsă în paginile lui *75HP* –, aflăm că „[...] atitudinile cele mai îndepărtate se regăsesc deplin fecundate în mișcarea pictopoetică”. Este mai mult decât probabil că „definiția-reclamă” o datorăm lui Ilarie Voronca. În calitatea sa de „coautor” al pictopoeziei era cel mai în măsură să ne-o ofere. Potrivit unui ridicat coeficient de probabilitate, „definiția” pare inspirată de observațiile lui Breton referitoare la acele „realități distante” care fac substanța oricărei creații literare autentice și, prin extensie, a oricărei creații artistice⁵¹. După cum am arătat deja, cei doi autori ai pictopoeziei cunoșteau *Manifestul* lui Breton, de curând publicat, mai mult, considerăm că, în efortul lor novator, au fost nemijlocit inspirați de ideile cuprinse în *Manifestul suprarealismului*. Tocmai de aceea poate părea îndeajuns de neobișnuit ca ideile lui Breton, o dată intrate în substanța *Manifestului pictopoeziei*, să fi fost îndreptate cumva împotriva lor înșile, adică împotriva suprarealismului, a *Manifestului* acestuia și împotriva celui care l-a redactat, în calitatea sa de mentor al suprarealiștilor. Este însă posibil ca, în epocă, tendința latent

51 „Dacă acceptăm, așa cum fac eu, definiția lui Reverdy, nu pare cu puțință să apropii în chip voluntar ceea ce el numește «două realități distante». Aproximarea se face sau nu se face, asta-i tot. În ceea ce mă privește, eu neg în mod formal și categoric că la Reverdy imagini precum: *În pârâu e un cântec care curge* sau: *Ziua s-a întins ca o albă față de masă* sau: *Lumea se-ntoarce într-un sac* oferă cel mai neînsemnat grad de premeditare. E fals, după mine, să pretinzi că «spiritul a prins raporturile» celor două realități prezente. Pentru a putea începe, el nu a sesizat nimic în mod conștient. Din alăturarea oarecum fortuită a celor doi termeni a scăpat o lumină deosebită, lumină a imaginii, față de care noi ne arătăm infinit sensibili. Valoarea imaginii depinde de frumusețea scântei obținute; ea este, în consecință, o funcție a diferenței de potențial între cei doi conductori.” „*Si l'on s'en tient, comme je le fais, à la définition de Reverdy, il ne semble pas possible de rapprocher volontairement ce qu'il appelle «deux réalités distantes». Le rapprochement se fait ou ne se fait pas, voilà tout. Je nie, pour ma part, de la façon la plus formelle, que chez Reverdy des images telles que : Dans le ruisseau il y a une chanson qui coule ou : Le jour s'est déplié comme une nappe blanche ou : Le monde rentre dans un sac offrent le moindre degré de préméditation. Il est faux, selon moi, de prétendre que «l'esprit a saisi les rapports» des deux réalités en présence. Il n'a, pour commencer, rien saisi consciemment. C'est du rapprochement en quelque sorte fortuit des deux termes qu'a jailli une lumière particulière, lumière de l'image, à laquelle nous nous montrons infiniment sensibles. La valeur de l'image dépend de la beauté de l'étincelle obtenue; elle est, par conséquent, fonction de la différence de potentiel entre les deux conducteurs.*” André Breton, *Secrets de l'art Magique...*, în op. cit. (1985), pp. 48-49.

antisuprarealistă din *75HP*, apoi virulentă din *Integral*, să fi trecut neobservată, ori să se fi impus cu minimă evidență cititorilor celor două reviste, chiar celor mai avizați dintre ei. După cum am arătat deja, Miguel Donville era un obișnuit al mediilor suprarealiste pariziene, dar și prieten al avangardiștilor români și, în mod cu totul deosebit, atașat grupului *75HP*, care manifesta un puternic spirit elitist, judecând după condițiile impuse potențialilor aderenți⁵². Donville a fost acceptat, de vreme ce numele lui apare în paginile revistei. Cunoscând „din interior” ideologia promovată de *75HP*, el va fi fost sensibil tocmai la acele aspecte în care ideile lui Breton se făceau simțite, fie și infinitezimal. Prezența lor discretă, dar efectivă, îi va fi îngăduit să recomande publicația bucureșteană în cadrul „Biroului de cercetări suprarealiste” drept expresie a unui suprarealism latent, pe cale de a se manifesta în capitala României. Confuzia va fi fost posibilă și datorită „înrudirii” celor două ideologii, cea dadaistă și cea suprarealistă. Atitudinea prodadaistă, prezentă în *75HP*, va fi fost „citită” la Paris ca fiind favorabilă suprarealismului. Ținând seamă de aceste nuanțe, tragem concluzia că Donville nu a observat, sau că a trecut sub tăcere, atitudinea antisuprarealistă promovată de inițiatorii revistei *75HP*.

Cu toate acestea, în 1924 – anul de apariție al revistei 75HP, al expoziției personale Brauner de la Maison d'Art și al expoziției *Contemporanului* – activitatea lui Victor Brauner era considerată de

⁵² Miguel Donville figurează printre membrii grupului 75HP, numele său fiind „flancat” de acelea ale lui Cosma (Mihail Cosma) și Dr. Sever Galiu. Lista este mai lungă și se încheie cu următoarea precizare, redactată în limba franceză: „*Notre groupement compte parmi ses collaborateurs les meilleurs écrivains et artistes du mouvement moderniste de tout le monde*”. Este interesant de observat că pe aceeași pagină din 75HP, cititorul este înștiințat că Miguel Donville va conferenția pe tema descoperirii sale, „cablocardospepp”-ul: „*Notre collaborateur M. Donville démontrera dans une conférence prochaine les principes de sa découverte: le cablocardospepp*”. Pornind de la particula „spepp”, este de presupus că în demonstrația sa M. Donville urma să se manifeste și în calitate de dansator, iar „cablocardiostepp”-ul va fi fost un hibrid înrudit cu pictopoezia, al cărei manifest era publicat în același număr – unic – al revistei. Detaliul nu este tocmai lipsit de importanță, căci între condițiile pe care colaboratorii la 75HP trebuiau să le îndeplinească era și aceea „de a dansa bine” (*savoir bien danser*). O altă condiție era aceea de „a te pricepe la box” (*connaître la boxe*), or, potrivit știrilor din revistă, Gheorghe Dinu, alias Stéphane Roll, urma să boxeze cu Georges Carpentier, campion mondial la această disciplină sportivă. Se pare că lista condițiilor ce urmau a fi îndeplinite pentru a deveni colaborator la 75HP era un amestec de absurditate și adevăr (vezi lista lor completă la nota 135), trăsătură specifică poeziei suprarealiste. Acesta este motivul pentru care Miguel Donville a prezentat numărul unic al revistei 75HP la Paris, în mediile suprarealiste, ca pe o manifestare tinând de mișcarea suprarealistă, împotriva evidentei opțiuni a inițiatorilor săi pentru matricea stilistică a dadaismului și a constructivismului (vezi nota 29).

comentatori ca fiind precumpănitor constructivistă, în pofida faptului că expresionismul și cubismul marcau cele mai importante pânze create și expuse în acea perioadă. O mărturie târzie a pictorului Max Herman Maxy reconstituie parcursul lui Brauner, care evoluează de la expresionism, prin cubism și constructivism, către suprarealism. Chiar dacă reținută în ton și în formulare⁵³, mărturia indică în mod limpede cele două tendințe contradictorii, caracteristice viziunii lui Brauner: „Patru construcții se înșirau pe simeza expoziției internaționale a *Contemporanului*, semnate de Victor Brauner, în care forța sa plastică dezvoltă o argumentație echilibrată, de care nu va ține seamă mai târziu. / Întrucât spasmul său interior cerea de la el o altă lumină în lumea semnelor, romantismul său legitima calea sa către alte ordini spirituale și alte constelații. / Corelația dintre aparență și psihoză pretindea din partea lui clarificări care, deși prezente în *Integral* și *unu*, trebuiau confruntate într-un mediu mai propice unor asemenea creșteri”⁵⁴.

Este, fără îndoială, interesant de observat că în articolul său – publicat în 1966 –, Max Herman Maxy indică în modul cel mai exact cu putință cele două repere stilistice caracteristice artei lui Brauner din momentul 1924. Faptul denotă o perfectă cunoaștere a poeticii prietenului său și a producției sale plastice. Prin formularea „patru construcții se înșirau pe simeza expoziției internaționale a *Contemporanului*”, Maxy ne dă de înțeles că în aceste opere Victor Brauner se manifesta în calitate de artist constructivist, în vreme ce „corelația dintre aparență și psihoză” este un mod voalat de a se referi la suprarealism. În modul său aproape cifrat, Maxy afirmă că desenele publicate în *Integral* și *unu* aparțin „idiomului” suprarealist, pe care Brauner l-a vehiculat încă înainte de a lua contact cu arta propriu-zis suprarealistă. Printr-o formulare de-a dreptul absconsă, Maxy precizează că era necesar ca tendințele latent suprarealiste – prezente în grafica pe care Brauner o semna în cele două reviste de avangardă menționate – să fie confruntate „într-un

⁵³ Modul reținut în care Maxy își redactează articolul, reflectă o prudență, poate necesară, având în vedere momentul istoric în care fostul corifeu al avangardei, devenit exponent al artei oficiale proletcultiste, rememorează etapele devenirii operei lui Brauner.

⁵⁴ „*Quatre constructions s'alignaient sur la cimaise de l'exposition internationale du «Contemporanul», signées par Victor Brauner, dans lesquelles sa force plastique développe une argumentation équilibrée dont il ne tiendra compte plus tard. / Parce que son spasme intérieur exigeait de lui une autre lumière dans le monde des signes, son romantisme légitimait sa voie vers d'autres ordres spirituels et d'autres constellations. / La corrélation entre l'apparence et la psychose exigeait de lui des clarifications qui, quoique contenues dans Integral et unu, devaient être confrontées dans un milieu plus propice à de semblables croissances.*” Max Herman Maxy, „Victor Brauner”, în *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art* (București), Vol. 3, 1966, p. 197.

mediu mai propice unor asemenea creșteri”, altfel spus, în ambianța culturală a Occidentului, unde suprarealismul era „la el acasă”. Probabil că Maxy avea în vedere contactul nemijlocit pe care Victor Brauner l-a stabilit cu suprarealiștii „ortodocși”, care l-au acceptat în rândurile lor⁵⁵. Cum însă contribuțiile grafice ale lui Brauner la cele două reviste de avangardă trebuie datate 1925, anul de apariție al revistei *Integral*, și 1928, anul înființării revistei *unu*, când artistul tocmai se întorcea din prima sa călătorie la Paris, trebuie să admitem că amprenta suprarealistă pe care unele dintre desenele publicate în cele două reviste o poartă se datorează contactului pe care Brauner l-a stabilit dacă nu cu suprarealiștii în persoană, atunci cel puțin cu arta acestora. Este știut că, potrivit unui înalt coeficient de probabilitate, Brauner a vizitat expoziția *La peinture surréaliste*, deschisă la *Galerie Pierre* (Pierre Loeb)⁵⁶. Să mai notăm că revista *unu* era marcată de certe tendințe suprarealiste⁵⁷, fapt nu lipsit de importanță în economia considerațiilor noastre. Ținând seamă de toate aceste concordante, afirmația lui Maxy cu privire la publicarea în *Integral* și *unu* a unor desene în care raportul dintre „aparență și psihoză” era deja „clarificat”, trebuie acceptată doar cu prudență, întrucât în timpul popasului său parizian din 1925, Brauner a putut prelua „de la sursă” sugestii oferite de creații propriu-zis suprarealiste. Însă, în cazul în care Maxy are în vedere cea de-a doua călătorie a lui Brauner la Paris, observațiile sale pot fi acceptate fără rezerve, dat fiind că în acest caz el se referă la o „perfecționare” a tentei stilistice suprarealiste, dobândită anterior, în 1925, cu prilejul primei călătorii la Paris a pictorului. Firește, nu este exclus ca Maxy să fi avut în vedere și ipoteza potrivit căreia desenele din *Integral* și *unu*, apărute ca rod al

⁵⁵ Fără să se refere direct la contactul pe care Brauner l-a stabilit cu mediile artistice pariziene, autorul are în vedere, desigur, cea de-a doua călătorie a lui Brauner la Paris. Precauțiile de limbaj pe care le întâlnim în tot cuprinsul articolului sunt de înțeles, dacă avem în vedere momentul în care textul a fost scris și publicat. La mijlocul deceniului șapte, istoriografia românească de artă abia se pregătea să „recupereze” mișcarea de avangardă. Nu este exclus ca articolul-mărturie publicat de Maxy să marcheze acest început al „dezghețului”. Exegetul și memorialistul Maxy se afla în 1966, anul publicării articolului, într-o poziție extrem de delicată. În calitate de membru marcant al avangardei românești, dorea să aducă un omagiu fostului său comiliton – creația acestuia era pe punctul de a se impune conștiinței artistice europene la Bienala de la Veneția –, fără a-și periclita însă poziția de reprezentant al artei oficiale. Renegându-și experiența avangardistă și acceptând „coordoanatele stilistice” ale realismului socialist, Maxy a izbutit să dobândească și să păstreze până în momentul dispariției sale fizice o poziție dominantă în cadrul instituțional al mișcării plastice din România comunistă.

⁵⁶ Vezi nota 40.

⁵⁷ Vezi Didier Semin, *Victor Brauner*, Paris, Réunion des Musées Nationaux – Filipacchi, 1990, p. 30.

conlucrării dintre „aparență și psihoză”⁵⁸, să fie datorate unei *forma mentis* proprie lui Brauner și suprarealiștilor deopotrivă, în acest caz nemaipunându-se însă problema unei influențe directe exercitate de aceștia din urmă asupra pictorului. Totuși, pare neverosimil ca în calitatea sa de spirit director al avangardei românești, Maxy să nu fi avut cunoștință de receptarea unor posibile influențe suprarealiste începând cu 1925. Ținând însă seamă de tendințele net antisuprrealiste ale *Integral*-ului, condus de însuși Maxy, este posibil ca, în epocă, Brauner să fi ascuns contactele sale pretimpurii cu suprarealismul, prilejuite de vizitarea expoziției de la *Galerie Pierre*. Indiferent de opțiunea noastră pentru una sau alta dintre posibilitățile înfățișate, observațiile lui Max Herman Maxy se vădesc a fi extrem de utile, întrucât confirmă ipoteza potrivit căreia Brauner dispunea de o structură mentală de tip suprarealist, încă înainte de-a intra în contact nemijlocit cu operele și ideologia suprarealistă⁵⁹. Într-un interviu din 1928, acordat criticului Ionel Jianu, pictorul însuși pare a indica o asemenea pistă, atunci când precizează că, tânăr fiind, în cursul exercițiilor plastice de atelier, accepta colaborarea cu hazardul plastic, fapt care conducea către cunoașterea de sine⁶⁰. Așadar, se poate admite că în calitatea sa de coleg de generație, Max Herman Maxy va fi reperat de timpuriu la tânărul său prieten o *forma mentis* care-l înrudea cu suprarealiștii, atât de dispuși a se lăsa călăuziți de hazard, atunci când explorau tărâmurile îndepărtate și „exotice” ale subconștientului și inconștientului.

Situația semnalată de Maxy nu-l transformă pe Victor Brauner, din capul locului, într-un „suprarealist *avant la lettre*”, însă ne ajută să înțelegem aderența sa cvasispontană la mișcarea suprarealistă, fapt

⁵⁸ Prin „aparență și psihoză” Maxy se referă, desigur, la suprarealism.

⁵⁹ În articolul său, Maxy pune opțiunea lui Brauner pentru suprarealism pe seama unui „romantism” de substanță, care-i facilitează descoperirea unor soluții plastice opuse geometrismului constructivist. În opinia lui Maxy, coordonata romantică era intrinsecă structurii mentale și sufletești a tânărului pictor. În cazul în care Brauner nu ar fi optat în mod hotărât pentru suprarealism, este de presupus că formula sa constructivistă ar fi „împăcat” tendințe stilistice antinomice. Presupunerea se întemeiază pe-o observație plină de sagacitate a lui Hans Arp, prin care acesta caracterizează opera de tinerețe a lui Marcel Iancu. Sesizând polaritatea viziunii acestuia, Arp afirmă: „Arta ta rămâne un constructivism oriental... Este contrariul artei intelectuale”. *Mutatis mutandis*, este de presupus că și Victor Brauner s-ar fi manifestat în calitate de „constructivist oriental”, dacă nu i-ar fi fost dat să descopere „vâna de aur” a suprarealismului. Pentru observația lui Hans Arp, vezi Ioana Vlasiu, *Ideii constructiviste în arta românească a anilor '20: integralismul*, în *București, anii 1920-1940, între avangardă și modernism*, București, Editura Simetria, Uniunea arhitecților din România, 1994, p. 41.

⁶⁰ Vezi nota 44.

petrecut încă înainte ca el să fi devenit membru cu drepturi depline al acesteia. Atașamentul său pretimpuriu la estetica suprarealistă și-a aflat expresia în operele pe care le-a prezentat în 1929, în *Expoziția Grupului de artă nouă*. Dacă suprarealismul nu este amintit explicit în textul pe care pictorul îl semnează în paginile catalogului expoziției și în ziarul *Ultima oră*, critica vremii, în schimb, a recunoscut imediat matricea creatoare de sorginte suprarealistă⁶¹. Este de presupus că vizitarea expoziției *La peinture surréaliste* de la *Galerie Pierre* a contribuit din plin la modelarea unei iconografii de nuanță suprarealistă, prezentă în pânzele expuse în 1929. Totuși, Brauner nu ar fi putut prelua atât de ușor noua matrice stilistică și motivele tematice specifice acesteia, dacă spiritul său nu ar fi fost mai dinainte pregătit pentru o asemenea aventură. Cunoașterea încă din 1924 a ideologiei promovată de André Breton prin manifestul său, a putut înlesni și ea accesul către soluții plastice de tip suprarealist. Însă, în opinia noastră, decisivă a fost structura mentală a pictorului, aptă a se deschide în procesul creației plastice colaborării cu hazardul. Breton considera că o asemenea abilitate conducea direct către porțile subconștientului și inconștientului, pe care, în cursul procesului de creație, artistul suprarealist avea obligația să le „forțeze”. Pentru atingerea acestei condiții *sine qua non*, Breton nu a pregetat să imagineze o adevărată „tehnică”. Aceasta facilita menținerea contactului cu hazardul pe tot parcursul devenirii operei, astfel încât spiritul celui angajat în procesul de creație să poată fi ținut departe de logica discursivă și de efectele ei „ordonatoare”. Întrucât Breton miza mult pe activitatea neîngrădită a activității psihice a creatorului, funcția eliberatoare pe care hazardul o îndeplinea în poetica dadaistă era incredințată în suprarealism dicteului automat. Așadar, se poate afirma că în loc să-i înarmeze pe suprarealiști cu o poetică, Breton le-a dăruit o „tehnică” de creație prin care energiile subconștientului și inconștientului se revărsau în operă, fie ea literară sau plastică⁶².

⁶¹ „Poziția d-lui Victor Brauner este foarte critică. Suprarealismul său ar putea fi pur și simplu, literatură, – nu poezie, cum ar vrea pictopoezia –, dacă n-ar avea cuirasa plastică. Astfel viziunea interioară plină de „libido” și reflexe paralogice devine schelet subtil și intim câteodată intrinsec materiei plastice. / Transmutările sale imaginative, impresiuni și viziuni organice, resturi de infuzie psihologică nedecantată se complimentează pe fundaluri de culoare pură sau se grefează pe linii hipersensibile, întocmind astfel o ciudată sinteză, care nu putem spune că nu e plastică.” Petru Comarnescu, „Expoziția grupului de artă nouă”, în *Ultima oră* (București), 20 aprilie 1929, p. 2. Vezi și Roll (Stephan Roll), „Scurt circuit – Victor Brauner”, în *unu* (București), II, martie 1929, p. 2 și Ilarie Voronca, „Victor Brauner”, în *unu*, II, martie 1929, p. 1.

⁶² Vezi nota 8.

După cum am arătat deja, mulțumită unei *forma mentis* specifice, Victor Brauner nu a fost nevoit să deprindă această tehnică. Potrivit propriei mărturii, pentru el „colaborarea” cu hazardul nu era tocmai un lucru neobișnuit, și aceasta încă de la începutul carierei sale:

„Am început să lucrez de mult. La Școala de Bele Arte, unde am urmat vreo trei ani, am încercat să învăț ceva. / Dar simțeam că nu acesta e drumul meu. / Și atunci am început să lucrez în atelier. O cameră largă, bine luminată unde eram eu și cu mine. Lucram cu plăcere, punându-mi probleme plastice, desenând și descoperindu-mă din când în când în lumina unui accident neprevăzut”⁶³.

Considerăm că mărturia poate fi interpretată ca simptom al unei simpatii difuze a tânărului Brauner pentru actul creator întemeiat nu doar pe simpla observație, dublată de abilitatea reproducerii realiste a formei, ci pe capacitatea artistului de a imagina, pornind de la sugestiile oferite de pura întâmplare. El a devenit conștient de această opțiune încă înainte de-a lua contact cu teoria și practica picturală suprarealistă, poate chiar înainte de a ști că suprarealismul există.

Pentru și împotriva suprarealismului: punctul de vedere al criticilor lui Brauner

Sinteza stilistică întemeiată pe expresionism, cubism și constructivism, proprie artei lui Brauner în intervalul 1924-1929, pare a anunța o „amânare” a abordării poeticii suprarealiste, chiar dacă la București existau premise favorabile acceptării suprarealismului încă din 1924, anul în care Breton își publica manifestul, iar avangardiștii români luau cunoștință de conținutul acestuia, ba mai mult, îl aprofundau în mod analitic, cum a fost cazul lui Ilarie Voronca. Pentru arta lui Victor Brauner, intervalul temporal amintit se vădește a fi extrem de complex: în timp ce critica vremii recunoaște în imaginile expuse în 1929 matricea stilistică a suprarealismului, pictorul pregetă să amintească de suprarealism în intervențiile sale teoretice, prilejuite de *Expoziția grupului de artă nouă*. Aceasta este și impresia pe care o lasă răspunsurile date lui Ionel Jianu în interviul publicat în 1928, în *Rampa*. Nimic nu ne

⁶³ Ionel Jianu, *art. cit.*, p. 1.

împiedică însă a presupune că artistul descoperise mai de mult „filonul suprarealist”, pentru un motiv sau altul preferând să-l țină încă ascuns. Atitudine retractilă în raport cu suprarealismul rezultă, indirect, din mărturia pe care Brauner ne-o încredințează în partea finală a interviului: „[...] Mă caut. Sunt în continuă evoluție. N-am un gen special, n-am o credință hotărâtă. / Eu sunt pictor. Nu mă opresc atât în domeniile gândirii, ci mă las condus de sensibilitate. E singurul mijloc de-a face pictură”. Întrebat de Ionel Jianu dacă prin creația sa plastică nu face „și literatură”, Brauner răspunde: „E altceva. Modernismul meu, dacă vrei să numești astfel predilecția mea pentru planuri și construcții, e formal numai. / Eu nu reprezint o idee într-un tablou, ci un moment plastic”⁶⁴. Din acest final de interviu vom reține că în momentul 1928 poetica lui Victor Brauner era întemeiată doar pe valori plastice, excluzând așadar aportul oricăror structuri epice, potențial apte a-și oferi „suportul” lor ideatic unor înfăptuiri din domeniul artelor vizuale. Interogat asupra conținutului „literar” al operei sale, Brauner precizează că el „nu reprezintă o idee într-un tablou”. Acesta era alcătuit, potrivit mărturiei pictorului, doar din „planuri și construcții”. De unde deducem că artistul era preocupat în mod precumpănitor de aspectul formal al imaginii, fapt care demonstrează dependența creației sale din deceniul trei de matricea stilistică a constructivismului⁶⁵. Precizând în cuprinsul aceluiași interviu că nu are „un gen special, o credință hotărâtă”, pictorul ne dă de înțeles că arta sa nu a suferit influența vreunei ideologii, ori a unei poetici de grup. Vom trage așadar concluzia că în 1928, când îi acordă lui Ionel Jianu interviul, Brauner nu dorea încă să treacă drept artist suprarealist. Cu toate acestea, un an mai târziu, când Petru Comarnescu îi trasează profilul artistic, criticul sesizează tocmai raportul de dependență dintre pictura sa și poetica suprarealistă. Prin relevanța lor, observațiile criticului nu numai că demonstrează o bună cunoaștere a ideologiei suprarealiste, dar se constituie în semn al „flerului” cu care acesta era înarmat⁶⁶. Din cuprinsul cronicii reiese că exegetul era ferm convins că

⁶⁴ *Ibidem*, p. 2.

⁶⁵ Aceeași „încadrare stilistică” a fost propusă de Max Herman Maxy pentru operele anului 1924, expuse la *Contemporanul*. Vezi nota 54.

⁶⁶ Faptul că Petru Comarnescu se vădește a fi un bun cunoscător al ideologiei suprarealiste nu trebuie să ne surprindă, căci, după cum am arătat deja, apariția primului *Manifest al suprarealismului* era semnalată publicului românesc în numărul din noiembrie 1924 al *Contemporanului*, la mai puțin de o lună de la apariția sa, în luna octombrie, la editura Sagittaire din Paris (vezi nota 1). Nu doar Petru Comarnescu, ci și Stephan Roll și Ilarie Voronca au remarcat opțiunea lui Victor Brauner pentru suprarealism, Roll în mod deschis, iar Voronca tacit, atunci când amândoi au comentat participarea lui Brauner la *Expoziția grupului de artă nouă*. Vezi *unu*, II, martie 1929.

se afla în prezența unei opere autentic suprarealiste. Încadrarea stilistică pentru care criticul optează este pe deplin justificată din punct de vedere teoretic⁶⁷. O seamă de noțiuni vehiculate în cuprinsul articolului – imaginație, somn, vis, libido, reflexe paralogice, sexualitate refulată – indică în mod indubitabil că Petru Comarnescu a aprofundat *Manifestul suprarealismului* și literatura conexasă acestuia, între altele și textele lui Sigmund Freud, la care Breton trimite în mod direct, cu scopul de a-și susține și impune poetica. Înmarmat cu teoria pe care o ia „de la sursă” și fără a ezita, Comarnescu atașează mișcării suprarealiste tablourile pe care le comentează. Se poate observa că în intervalul unui singur an, au fost expuse două puncte de vedere diametral opuse: al pictorului și al criticului. Admițând, prin absurd, că exegetul s-a înșelat asupra „stilului” ce caracterizează operele din *Expoziția Grupului de artă nouă*⁶⁸, că acestea nu sunt purtătoare ale unor repere suprarealiste, putem totuși afirma cu o maximă certitudine că un an mai târziu, în 1930, atunci când poposiseră pentru a doua oară la Paris, Brauner s-a alăturat mișcării suprarealiste, devenind membru al acesteia. În opinia noastră, promptitudinea cu care a căutat compania suprarealiștilor, poate constitui o dovadă a „încadrării stilistice” propuse de Petru Comarnescu. Așadar, vom admite că în timpul primei șederi la Paris, cuprinsă între 1925-1927, Brauner a descoperit de unul singur suprarealismul, prin vizitarea expoziției de la *Galerie Pierre*, fără să fi avut trebuință de „serviciile” vreunui intermediar apt a-l îndruma către pictura suprarealistă. Nu avea trebuință de-o asemenea călăuzire, căci ideologia suprarealismului și-a însușit-o încă la București, prin lectura *Manifestului* lui Breton, dar și prin activitatea polemică purtată în paginile revistei *75HP*, îndeosebi prin publicarea *Manifestului pictopoeziei*, acesta fiind, după cum am arătat deja, expresia unui antisuprarealism latent și a unui prodadaism abia voalat. La începutul celei de-a doua șederi a artistului la Paris, funcția de mijlocitor între Brauner și suprarealiști și-a asumat-o, potrivit unora dintre exegeți, sculptorul Constantin Brâncuși, iar după alții Yves Tanguy⁶⁹. Nu se puneă însă problema unei „inițieri” în tainele supra-

⁶⁷ „Poziția d-lui Victor Brauner este foarte critică...” (vezi nota 61).

⁶⁸ Această posibilitate o luăm în calcul ca pe-o simplă ipoteză, căci, în ce ne privește, avem convingerea că Petru Comarnescu a determinat în mod just matricea stilistică pentru care Brauner a optat în momentul 1929.

⁶⁹ Din catalogul semnat de Barbu Brezianu, aflăm că în 1929 „Victor Brauner lucrează un timp în atelierul din Impasse Ronsin” (Barbu Brezianu, *Brâncuși în România*, București, All, 1998, p. 38). Același autor ne informează că pictorul a fost inițiat în arta fotografică de Brâncuși, acesta deprinzându-l, la rândul lui, de la Man Ray (*Ibidem*, pp. 11-12). Întrucât contactele lui Brâncuși cu mediile de avangardă sunt cunoscute și unanim acceptate – atelierul său era vizitat, între alții, de Tristan Tzara, Marcel Duchamp

realismului – de vreme ce ideologia suprarealistă îi era deja cunoscută –, ci de o simplă punere în contact cu suprarealiștii „ortodocși”. Luând direct parte la debaterile de idei, Brauner devenea, practic, un membru marcant al mișcării suprarealiste, cum o atestă, de altfel, cunoscutul „portret colectiv”, un fotomontaj intitulat *L'échiquier surréaliste*, în care portretul lui Brauner poate fi descoperit între acelea ale lui René Magritte și Benjamin Péret, alături de portretele lui André Breton, Max Ernst, Salvador Dalí, Hans Arp (Jean Arp), Yves Tanguy, René Char, René Crevel, Paul Éluard, Giorgio de Chirico, Alberto Giacometti, Tristan Tzara, Pablo Picasso, Guy Rosey, Joan Miró,

și Man Ray –, nu este exclus ca legăturile lui Brauner cu avangarda pariziană să se fi stabilit și prin mijlocirea lui Brâncuși (pentru contactele sculptorului cu mișcarea românească de avangardă vezi Cristian-Robert Velescu, *Correspondența Brâncuși – document personal ori sursă pentru istoriografia de artă?*, în *Brâncuși inedit, însemnări și corespondență românească*, ediție de Doina Lemny și Cristian-Robert Velescu, București, Humanitas, 2004, pp. 105-128). Totuși, analizând legăturile lui Brâncuși cu suprarealismul, vom constata că ele au fost îndeajuns de fragile. Potrivit lui Friedrich Teja Bach, singura „punte” dintre Brâncuși și suprarealism erau magia și esoterica, de care sculptorul, aidoma lui André Breton, se simțea atras: „Privitor la raporturile lui Brâncuși cu suprarealismul, trebuie amintit că Breton nu s-a ocupat cu magia și esoterica doar începând cu *«L'Art Magique»*, ci încă de la începuturile suprarealismului și-a exprimat regretul că René Guénon nu s-a alăturat mișcării”. *„In Hinblick auf Brancusis Beziehungen zum Surrealismus ist daran zu erinnern, daß Breton sich ja nicht erst in «L'Art Magique» mit Magie und Esoterik beschäftigte, sondern schon in der Anfangszeit des Surrealismus sein Bedauern darüber äußerte, daß René Guénon sich der Bewegung nicht anschloß.”* (Friedrich Teja Bach, *Brancusi, Metamorphosen plastischer Form*, Köln, Dumont, 1987, p. 145) Ipoteza filierei Victor Brauner-suprarealism, via Brâncuși, este explicit formulată de Didier Ottinger: „Victor Brauner părăsește România în 1930, este explicit formulată de Didier Ottinger: „Victor Brauner părăsește România în 1930, pentru a se instala la Paris. Compatriotul său Brâncuși îl pune imediat în contact cu grupul suprarealist”. *„Victor Brauner quitte la Roumanie en 1930 pour s'installer à Paris. Son compatriote Brancusi le met immédiatement en contact avec le groupe Surréaliste.”* (Didier Ottinger, legenda la *Bel animal moderne*, în *Les Victor Brauner de la collection de l'Abbaye Sainte-Croix*, Les Sables d'Olonne, 1991, p. 6). O altă ipoteză a fost formulată de Didier Semin, acesta împingând contactul lui Victor Brauner cu suprarealismul către limita lui 1933: „La început Brauner frecventa cu predilecție cu suprarealismul către limita lui 1933: „La început Brauner frecventa cu predilecție întrunirile diasporei române, care includea, firește, pe Constantin Brâncuși, cel care i-a primit întotdeauna cu căldură pe tinerii săi compatrioți și care, împreună cu Tzara, era cel mai cunoscut român stabilit la Paris. Diaspora includea însă și pictori și poeți a căror sosire era de dată mai recentă: Gregoire Michonze, Voronca, Benjamin Fondane, Jacques Hérold, și, firește, Sernet (Mihai Cosma – n.n.), în a cărei companie Hérold a părăsit Bucureștiul. Cu toții simțeau o atracție pentru suprarealism, dar nici unul nu a știut să se alăture grupului. Circumstanțe cu totul întâmplătoare au intervenit în favoarea lui Brauner, căci conduita lui, în mod indiscutabil rezervată, l-ar fi împiedicat, probabil, să se apropie de Breton: la început Brauner s-a stabilit în rue Armand Moisan, pentru ca apoi să se mute la numărul 23 din rue du Moulin Vert, în aceeași casă în care își avea atelierul Yves Tanguy, cel care, foarte probabil, l-a invitat pe Brauner în

E.L.T. Mesens, Georges Hugnet și Man Ray⁷⁰. Prezența acestuia din urmă între suprarealiștii „ortodocși”, va avea o importanță decisivă în economia prezentelor considerații⁷¹.

toamna lui 1933 la una dintre faimoasele întruniri suprarealiste prezidate de Breton, la cafeneaua din Place Blanche”. „At first, Brauner mostly frequented the gatherings of the Romanian diaspora, which included Constantin Brancusi (naturally), who always extended a warm welcome to his young compatriots and who, along with Tzara, was the most famous Romanian expatriate in Paris. But it also included painters and poets who had arrived more recently: Gregoire Michonze, Voronca, Benjamin Fondane, Jacques Hérold, and, of course, Sernet, with whom Hérold had left Bucharest. All felt an attraction to Surrealism, but none sought to join the group. Completely accidental circumstances intervened for Brauner, whose indisputable reserve probably would have kept him from ever approaching Breton: having first settled into rue Armand Moisan, Brauner then moved to 23 rue du Moulin Vert in the same building where Yves Tanguy worked, who in all likelihood was the one who invited Brauner, in the autumn of 1933, to one of the famous Surrealist meetings that Breton held in the café on the Place Blanche.” Didier Semin, art. cit., 2001, p. 26. Ipoteza formulată de Didier Semin cu privire la primele contacte dintre Brauner și cercurile suprarealiste nu este cu desăvârșire nouă. În datele ei esențiale, ea a fost formulată încă din 1965 de Sarane Alexandrian, unul dintre primii monografi ai artistului. Spre deosebire de toți ceilalți exegeți, Alexandrian amplifică numărul celor care l-ar fi putut introduce pe Brauner în intimitatea grupării suprarealiste, lui Tanguy alăturându-i-l pe Giacometti. Cum Alexandrian l-a cunoscut personal pe artist, cei doi făcând la un moment dat parte dintr-o grupare suprarealistă disidentă, „excomunicată” de Breton, este de presupus că informații prețioase au fost furnizate celui dintâi monograf de chiar artistul căruia îi era închinată monografia (vezi Didier Semin, *Separation and Reconciliation*, în art. cit., 2001, p. 36; vezi și fotografia datând din iunie 1952 și înfățișându-i pe Francis Bouvet, Sarane Alexandrian, Alain Jouffroy, Luce Hochtin, Jean-Dominique Ray, Jacqueline și Victor Brauner în atelierul pictorului din 2 bis rue Perrel). Iată ipoteza lui Sarane Alexandrian, care nu numai că amplifică numărul celor care l-ar fi putut recomanda pe Brauner suprarealiștilor, dar nu ezită să precizeze că pictorul „a fost împins” să se alăture mișcării: „De cum a venit să se stabilească la Paris, în 1930, după ce mai înainte luase contact cu Brâncuși, care l-a tratat ca pe-un discipol, Victor Brauner a fost repede împins să ia parte la mișcarea suprarealistă; cei mai buni prieteni ai săi din interiorul grupului – cu excepția lui Tanguy și Giacometti, care-i erau vecini de atelier – deveniră René Char, Pierre Mabilie și Benjamin Péret, toți trei scriind texte frumoase despre el”. „Dès qu'il vint s'installer à Paris, en 1930, après s'être lié d'abord avec Brancusi, qui le traita en disciple, Victor Brauner fut vite poussé à participer au mouvement surréaliste; ses meilleurs amis à l'intérieur du groupe devinrent, outre Tanguy et Giacometti, qui étaient ses voisins d'atelier, René Char, Pierre Mabilie, et Benjamin Péret, qui ont tous trois écrit de beaux textes sur lui.” Sarane Alexandrian, *Les dessins magiques de Victor Brauner* – présentation de Sarane Alexandrian, collection dirigée par Alex Grall Denoël –, Paris, Denoël, 1965, pp. 12-13.

⁷⁰ Fotomontajul *L'échiquier surréaliste* a fost reprodus în *Documents* 34, iunie 1934, p. 4. Vezi Didier Semin, art. cit. (2001), p. 23.

⁷¹ Pe adevăratul său nume Emmanuel Radinski, Man Ray este fiul unui croitor imigrant. A trăit la Ridgefield, New Jersey, într-o comunitate de scriitori și artiști de avangardă, care au fondat revista *Others*. Ține de domeniul notorietății puternica

Revenind la perioada ce precede a doua plecare a lui Brauner la Paris, ar fi util să estimăm gradul de asimilare a ideilor suprarealiste în mediile avangardiste bucureștene. Că suprarealismul era cunoscut avangardiștilor rezultă atât din publicitatea făcută *Manifestului* în paginile *Contemporanului*, cât și din reacțiile criticilor. Pe parcursul acestor considerații, am avut deja ocazia să constatăm că Ilarie Voronca studiase *Manifestul* „cu creionul în mână”, sau că Petru Comarnescu era la curent cu ideologia suprarealistă. Rămâne de văzut dacă aceste dovezi de cunoaștere, la București, a strategiilor creatoare instituite de André Breton erau suficiente pentru a se constitui în temelie a activității propriu-zis creatoare. Exceptând formulările fățiș suprarealiste din lucrările prezentate de Brauner în *Expoziția grupului de artă nouă* din 1929⁷², nu cunoaștem alte semnale „certe”, care să certifice o aderență a mediilor românești de avangardă la mișcarea inițiată de André Breton. Totuși, nu pot fi trecute cu vederea creațiile lui Jules Perahim⁷³ și Corneliu Michăilescu⁷⁴. Toate sunt impregnate de același spirit suprarealist. Din

prietenie care-l lega de Duchamp, Man Ray numărându-se printre puținii care cunoșteau în profunzime etapele elaborării și ideologia ce a stat la temelie capodoperei *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*. Întrucât gruparea suprarealistă l-a inclus între reprezentanții ei de marcă, el putea împlini rolul de mediator ideal între Duchamp și Brauner, dar și între Brauner și suprarealiști. Eficiența acestor contacte pare a fi demonstrată de faptul că la București Man Ray trecea drept „colaborator” al revistei *unu*. Colaborarea se rezumă la o serie de fotografii cvasiabstracte, cunoscutele „rayographies”, publicate în paginile din *unu*. Fotografiiile sunt totuși o dovadă a contactului nemijlocit dintre „uniști” și Man Ray. Vezi *unu*, n° 6, octombrie 1928, p. 1.

⁷² În cronicile publicate în 1929, cu prilejul *Expoziției grupului de artă nouă*, Petru Comarnescu, Stephan Roll și Ilarie Voronca recunosc în tablourile lui Brauner reflexe ale poeticii suprarealiste. Vezi nota 66.

⁷³ După ce-și face debutul în revista *Alge* și își continuă activitatea la *unu*, artistul își deschide prima expoziție personală în 1932. Vezi Marina Vanci-Perahim, *Surréalisme et renouveau de l'image plastique (1928-1948)*, în *București, anii 1920-1940, între avangardă și modernism*, București, Editura Simetria, Uniunea arhitecților din România, 1994, pp. 48-49.

⁷⁴ Dintr-o mărturie a lui Corneliu Michăilescu, culeasă la reședința sa de la Cernica și datând din perioada imediat premergătoare morții, aflăm că pictorul alesese suprarealismul drept „perimetru stilistic” în care opera sa trebuie să fie încadrată. Cu toate acestea, el nu a făcut vreodată parte din „mișcare”. Bănuim că, bolnav și marginalizat, negăsindu-și locul în noua configurație administrativă a breslei în perioada retrospectiv demersul artistic, tocmai spre a oferi operei sale un cadru stilistic îndeajuns de generos, care să o ocrotească într-un moment în care, în România, nimeni nu era dispus să o crediteze, fie și numai din punct de vedere moral. Corneliu Michăilescu avea convingerea că în problema suprarealismului plastic era una dintre cele mai avizate

punctul de vedere al „gramaticii forme”, și Corneliu Michăilescu a optat pentru soluțiile cubo-constructiviste, proprii întregii avangarde românești din al doilea deceniu al veacului al XX-lea. Cronica plastică pe care Petru Comarnescu o semnează cu prilejul expoziției din 1929 a *Grupului de artă nouă* nu ne este însă de nici un ajutor spre a reconstitui, retrospectiv, profilul stilistic al imaginilor prezentate de Corneliu Michăilescu publicului bucureștean. În vreme ce comentariul închinat tablourilor lui Brauner este întemeiat pe observații concrete, cu referiri la titluri bine determinate, criticul vădind o profundă cunoaștere a poeziei suprarealiste, nu același lucru se poate afirma despre

persoane. Iată modul în care istoricul de artă Petre Oprea rememorează una dintre ultimele întâlniri cu Corneliu Michăilescu, înaintea morții acestuia, survenită în noiembrie 1965: „În luptă cu timpul, făcea eforturi supraomenești să mă inițieze în «logica creației suprarealiste». De aceea întrebările mele nu au primit răspunsuri care să mă satisfac, întrucât atunci când o făcea se referea la un artist într-o anumită împrejurare, iar eu nu puteam face o legătură între întrebare și răspuns, căci în referință pomenea un artist străin, cel mai adesea pe Chirico sau Marinetti, pe care îi cunoscuse bine. / Dorea să-mi împărtășească ceea ce el credea de cuviință, dar informațiile erau distorsionate. [...] Cum nu puteam discuta mai mult de o oră, căci obosea foarte repede, cele aflate nu mi-au putut da toate răspunsurile la ceea ce doream să știu în legătură cu arta avangardistă din țara noastră. / El dorea să-mi vorbească mai mult de fenomenul artistic pe plan european și de importanța în acest context a artei italiene moderne de care el, în parte, fusese subjugat. / Din cele spuse am reținut ca foarte important pentru creația lor, că Marcel Iancu și Maxy nu se apropiaseră de cubism la Paris, ci se inițiaseră în alte centre artistice, Iancu în Elveția cu mici popasuri la Paris, Maxy la Berlin, iar el însuși în Italia. Apoi el, Michăilescu, făcuse dese călătorii la Paris unde-i cunoscuse pe Breton, Braque și grupul lor de pictori, poeți și scriitori. În deceniul trei făcuse călătorii la Paris cu regularitate, iar ceilalți doi nu mai mergeau decât arareori și pentru scurte perioade. [...] Mi-a mai povestit despre sine că nu da sau (sic!) boteza la întâmplare tablourile sale suprarealiste, ulterior execuției lor, așa cum s-ar putea crede. Majoritatea lucrărilor erau transpunerea în pictură a unor titluri îndelung căutate, unele fiind frânturi de versuri din poezii ale unor poeți celebri. Imaginația, spunea, trebuie încorsetată pentru a mări intensitatea atmosferei suprarealului în legile și canoanele stabilite de pictorii renascentiști, numai așa putea rezulta o operă de artă cu adevărat valoroasă. Pentru a realiza această simbioză, artistul, așa cum a făcut-o și el însuși, trebuia să citească în fiecare zi o poezie, două, și fragmente de proză, să mediteze îndelung asupra lor, iar pe de altă parte să citească manualele și cărțile referitoare la tehnicile picturii, să le studieze ca și când ar fi necesare pentru un examen. [...] Despre proza lui suprarealistă spunea că se documentase îndeaproape în cazuri medicale paranormale, discutase lung pe această temă cu doctorul Ion Marinescu și colaboratorii acestuia, dovadă și numeroasele tratate medicale pe această temă aflate în biblioteca lui”. Petre Oprea, *Corneliu Michăilescu, în Așa i-am cunoscut*, București, Maiko, 1998, pp. 86-88. Ni se pare oarecum neobișnuit că în contextul confesiunii sale, Corneliu Michăilescu nu-l pomenește între suprarealiști și pe Victor Brauner, pe care l-a cunoscut desigur personal, din moment ce amândoi s-au numărat printre inițiatorii revistei *Integral*, alături de Max Herman Maxy. Faptul s-ar putea datora împrejurării că în ultimele

fragmentul de cronică închinat participării lui Corneliu Michăilescu la expoziție. Rezumându-se la simple aprecieri privitoare la factură și cromatică, Petru Comarnescu pare a-și fi propus doar semnalarea parti-

momente ale vieții – de când datează mărturia – Corneliu Michăilescu era preocupat să-și încadreze propria-i creație în contextul suprarealismului european, nemăimănându-i timp să acorde atenția cuvenită colegilor săi de generație. Ne amintim că în primul număr al *Integral*-ului, Ilarie Voronca publicase articolul polemic *Suprarealism și integralism*. Chiar dacă în 1925 revista *Integral* se situa pe poziții net antisuprrealiste, deducem că, exact ca în cazul lui Brauner, în calitatea sa de inițiator al revistei, Corneliu Michăilescu nu putea să nu fie la curent cu ideologia suprarealistă, „criticată” de Voronca în articolul său. Mărturia culeasă de pe buzele lui Corneliu Michăilescu, aflat pe patul de moarte, dovedește o profundă cunoaștere a strategiilor creatoare proprii suprarealismului, lucru care nu ar fi fost posibil fără o serioasă aprofundare a poeziei suprarealiste. La această cunoaștere vor fi contribuit și contactele stabilite cu Breton și De Chirico, pe care pictorul nu omite să le amintească în relatarea sa. Importantă este și consemnarea deselor sale călătorii la Paris în deceniul al treilea, adică tocmai în momentul în care pictura suprarealistă tindea să monopolizeze scena artistică a Parisului. De o importanță cu totul particulară ni se pare a fi fragmentul de mărturie în care pictorul vorbește despre rolul pe care alegerea titlurilor îl are în dinamica procesului de creație, prin aceasta semnificația tablourilor suprarealiste nefiind lăsată cu totul pe seama „dicteului automat”. Dimpotrivă, stratul semnificativ al tabloului devine o componentă esențială a acestuia. Nu altfel procedează Victor Brauner, după cum va reieși din analiza portretului pe care i-l face în 1929 lui Geo Bogza, sau din aceea a celor două tablouri care considerăm că își fac pandant: *Cap și doi boxeri* și *Passivité courtoise*. În relația Corneliu Michăilescu/suprarealism, preocuparea pictorului pentru textul scris dobândește, în opinia noastră, o importanță ieșită din comun. Din mărturia consemnată de Petre Oprea rezultă că, pentru artist, opera plastică era un fel de „simbioză” între pictură și literatură. De altfel, „pictopoezia” inventată de Ilarie Voronca și Victor Brauner se întemeia tocmai pe o asemenea simbioză. Firește, și din acest punct de vedere se poate constata un perfect paralelism între preocupările suprarealiștilor și acelea ale lui Corneliu Michăilescu, cunoscută fiind importanța pe care poetica suprarealistă o acorda raportului literatură/pictură. Nu este mai puțin adevărat nici faptul că artiști precum Brâncuși, Brauner și poate și Corneliu Michăilescu, vor fi fost influențați de exemplul lui Marcel Duchamp, care acorda o importanță cu totul particulară cuvântului scris. Pentru cazul Brâncuși, influența s-a putut exercita direct, cunoscută fiind prietenia ce-l lega pe sculptor de Duchamp. În cazul lui Brauner și Michăilescu influența va fi fost mijlocită de Man Ray. Cu acesta din urmă Brauner s-a pus în contact în răstimpul primei sale călătorii la Paris, transmitând informațiile culese de la Man Ray mediilor avangardiste românești. Un ultim aspect asupra căruia urmează să insistăm este oferit de creația literară a lui Corneliu Michăilescu, influențată de experiențele consemnate în tratatele de medicină aflate în biblioteca sa, experiențe pe care le-a aprofundat și în cursul discuțiilor purtate cu doctorul Ion Marinescu și colaboratorii acestuia. Știut fiind că Breton a fost medic psihiatru, un asemenea contact stabilit de Corneliu Michăilescu cu lumea medicală românească nu trebuie să surprindă. El ar putea constitui o „fațetă” particulară a dicteului automat și a sondării subconștientului și inconștientului, promovate de poetica suprarealistă. Vezi scrierile literare ale pictorului în Corneliu Michăilescu, *Portretul*, ediție îngrijită și prefată de Constantin Măciucă, Editura Atlas, București, 2000.

cipării pictorului la *Expoziția grupului de artă nouă*⁷⁵. Totuși, în pofida discursului „tehnic”, propriu fragmentului de cronică pe care îl semnează, atunci când se referă la procedeul prin care „[...] d-l Michăilescu redă fraged și simplu, arabescuri populare și culori vii, fie de icoană pe sticlă sau de scoartă”⁷⁶, devine posibilă identificarea câtorva tablouri, încadrabile unui „gen” anume, inventat, pare-se, de Corneliu Michăilescu. „Pastoralele” sunt un compromis între genul compoziției și acela al naturii statice, personajele având drept fundal, în locul obișnuitelor peisaje, naturi moarte cu ceramică populară. O asemenea „fuziune” a două genuri distincte ale picturii poate fi interpretată, prin insolitul ei, drept simptom al unei viziuni suprarealiste. Cercetând catalogul *Expoziției grupului de artă nouă*, descoperim două reproduceri după lucrările expuse de Corneliu Michăilescu, ambele trimițând către orizontul stilistic al artei cubiste⁷⁷. Dacă vom parcurge însă lista de lucrări, vom descoperi un titlu precum *Pastorală*. Între componentele iconografice ale unui desen de Corneliu Michăilescu reprodus în paginile revistei *Integral*, recunoaștem un obiect de ceramică populară, decorat cu un motiv floral supradimensionat, alături de care pictorul a găsit de cuviință să reprezinte imaginea unui păstor ce cântă din fluier. În imediata proximitate a păstorului este înfățișată și oaia, poate pentru a simboliza prezența unei întregi turme. Este de presupus că între elementele de recuzită din atelierul lui Corneliu Michăilescu se aflau obiecte de artă populară, pe care le vom afla prezente, nu peste mult timp, și în atelierul pictorului Ion Țuculescu. Un asemenea obiect va fi servit de model atunci când Corneliu Michăilescu a schițat desenul destinat revistei *Integral*. Ulterior, schița va fi oferit sugestii care au condus la tabloul de șevalet intitulat *Pastorală*, prezent în *Expoziția grupului de artă nouă*, dar a cărui urmă, astăzi, s-a pierdut. Asemenea treceri din domeniul naturii moarte în acela al compoziției figurative pot fi regăsite în tablourile care, abandonând conotațiile de natură folclorică, se deschid în schimb unei viziuni exotice. Astfel, în *Arome colorate*, silueta întunecată a unui om de culoare ce poartă în spinare un coș cu fructe pare a-și croi drum

⁷⁵ „[...] D-nul Corneliu Michăilescu va raporta densitatea aceasta nu numai la consistența materiei reprezentate, ci chiar la tonul culorii, intrând mai adânc în însuși duhul culorii și materialitatea uleioasă a pastei.” Petru Comarnescu, *art. cit.*, p. 2.

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ Amândouă tablourile sunt naturi statice, unul poartă titlul *Integral*, întrucât descoperim între obiecte reprezentate de pictor revista omonimă, iar cel de al doilea este intitulat *Carafa de Curaçao*.

printre recipientele ce alcătuiesc o natură statică⁷⁸. Din punct de vedere stilistic, *Arome colorate* sunt îndatorate expresionismului și cubismului deopotrivă. De altfel, accente expresioniste vor putea fi regăsite și în compoziții de certă factură suprarealistă⁷⁹, executate probabil în deceniul al treilea, sau la începutul celui de-al patrulea deceniu, când, potrivit propriei mărturii, Corneliu Michăilescu a călătorit frecvent la Paris, unde s-a pus în legătură cu mediile suprarealiste și i-a cunoscut personal pe André Breton și Giorgio de Chirico. Rezumând, se poate afirma că asemenea „colaje” ce reunesc diferite genuri și stiluri – natură statică și compoziție, cubism și expresionism –, se îndepărtează net de orice concepție realistă, fapt asupra căruia ne avertizează, de altfel, artistul însuși, în cuvântul pe care-l semnează în catalogul expoziției din 1929⁸⁰.

⁷⁸ *Arome colorate-Orangeade* / ulei pe carton, / 34 × 53,5 cm / nesemnat, nedatat (1929) / Muzeul Național de Artă al României, Secția de artă românească modernă, inv. 8221.

⁷⁹ *Compoziție* / ulei pe carton, / 59 × 46 cm / semnat cu monogramă, stânga jos cu ocră: CM / Muzeul Național de Artă al României, Secția de artă românească modernă, inv. 939008 și *Alegorie* / ulei pe carton, / 53 × 43 cm / semnat cu monogramă, dreapta jos cu ocră: CM / Muzeul Național de Artă al României, Secția de artă românească modernă, inv. 8314. Ambele tablouri sunt nedatate, cum însă din punct de vedere stilistic poartă o certă amprentă suprarealistă, iar din punct de vedere iconografic par a fi fost direct influențate de pictura lui Victor Brauner, nu este exclus să fi fost pictate imediat după 1930.

⁸⁰ Cu toate că în calitatea sa de membru al avangardei românești Corneliu Michăilescu era la curent cu ideologia suprarealistă, în textul din catalog, pe care-l semnează – fiecare expozant își prezintă, în câteva rânduri, crezul artistic din acel moment –, el nu se referă direct la suprarealism. Totuși, din mărturia datând din ultimii ani ai vieții, consemnată de Petre Oprea, reiese în mod limpede că artistul se considera un reprezentant al suprarealismului la noi (vezi nota 74). Cuvântul din catalog se referă la o temă mai generală, aceea a mutațiilor stilistice survenite în cursul istoriei artelor. Întrucât textul are valoare de document, îl redăm integral, respectând ortografia și punctuația originalului: „În perioadele de secătuire ale forțelor creatoare s-a crezut statornic că, opera de artă constă în imitarea credincioasă a naturii. / Fenomenul relațiunii, actul comprehensiunii erau suficiente a suplini misterul creațiunii în cadrul legilor fundamentale și specifice artelor plastice. Dezvoltarea descriptivă a formelor vulgarizate atingea supremul obiectiv al artei. / Civilizația a sporit la maximum banalizarea formelor de artă. / Activitatea psihică a fost considerată de masele vulgare zădărnice potrivnică ordinii și tradiției. / Genialitatea creatoare în continuă frământare pentru realizarea noului ideal estetic a fost răstignită la stâlpul infamiei de masele obscurantiste și parazitare. / Creațiunea pură în artă fiind lipsită de un criteriu de prețuire în sine a fost decretată produsul neputinței, artă decadentă. / Puțini sunt cei care cunosc fenomenul creației și cari știu că, numai în epocile de tranziție în care societatea își caută o nouă ordonare prin asiduul cercetări, s-a creat cu adevărat. / Creațiunea este invenție în curs de realizare, iubirea și esența vieții în ascensiune. Perfecționarea este vulgarizare, deci și începutul decadenței. / Epoca myceniană, goticul, trecento italian creează. Secolul lui Pericle, renașterea perfecționează. / Istoria se succede

Poate fi totuși hazardat a trage concluzia că imaginile generate de simbioza compoziție-natură statică sunt pe deplin încadrabile suprarealismului. Despre aceste opere abia dacă se poate afirma că sunt suprarealiste „la limită”. În schimb, tablourile intitulate *Compoziție* și *Alegorie* confirmă cu certitudine participarea lui Corneliu Michăilescu la poetica suprarealistă⁸¹. Judecând după anumite detalii iconografice – motivul decapitării, ochiul ciclop – nu este exclus ca tablourile să fi fost influențate de iconografia „ortodox suprarealistă” a lui Victor Brauner de după 1930.

Deducem din observațiile de mai sus că în 1929, între lucrările prezentate de participanții la *Expoziția grupului de artă nouă*, doar cele semnate de Victor Brauner purtau certe însemne suprarealiste, fapt remarcat, de altfel, de critică⁸². Rezumând, se poate afirma că în intervalul 1924-1929, Brauner epuizează o întreagă paletă stilistică, trecând prin cubism, constructivism, dadaism⁸³ și expresionism, către faza propriu-zis suprarealistă. După cum am arătat deja, primele tablouri cu adevărat suprarealiste au putut fi văzute de Victor Brauner în timpul celei dintâi șederi la Paris, între 1925 și 1927. Contactul cu cercurile suprarealiste nu este documentat pentru acest interval, după cum nu există documente ori mărturii sigure din care să rezulte că în 1925

în cicluri. Trăim astăzi o epocă asemănătoare marilor perioade istorice ale creației. / Ca și în trecut pionierii sunt puțini la număr suportând cu tărie și credință presiunea valurilor ignoranței nivelatoare. / Materialismul vremii găsește un îndreptar în tendința de poetizare și de afinare a sensibilității creatoare. / O nouă ritmică și ordine a formelor din natură sugerate revelează un cosmos nebănuț de cei mulți, trăit însă intens de cei puțini și aleși. / Reconstituirea acestui cosmos pe bazele unei înalte idealități reintegrează sensibilitatea creatoare în spiritul vremii. / Trăim epoca poeziei plastice”. Corneliu Michăilescu, text de catalog, în *A doua expozițiune a grupului de artă nouă* (Milița Petrașcu, Marcel Iancu, M.H. Maxy, Corn. Mihăilescu, Mattis Teutsch, Victor Brauner, L. Brătășanu), București, 1929. Din parcurgerea textului reiese că artistul nu se referă la o anume mișcare stilistică a modernității. Cu toate acestea, referirea la „activitatea psihică”, în calitatea acesteia de motor al creației, poate fi interpretată drept un semn sigur al cunoașterii poeticii suprarealiste. Semnificativă pentru legătura ce se poate stabili între arta lui Corneliu Michăilescu și suprarealism ni se pare a fi și observația finală, potrivit căreia contemporanii pictorului trăiau „epoca poeziei plastice”. Este știut că pentru gruparea inițiată și condusă de André Breton, poezia și imaginea plastică erau „suporturile ideale”, menite a comunica experiența creatoare suprarealistă, determinată de sondarea vieții psihice. Nu este exclus ca, prin răscol, formularea aleasă de pictor pentru finalul textului său să aibă în vedere și experiența „pictopoetică” a prietenilor săi Ilarie Voronca și Victor Brauner.

⁸¹ Vezi nota 79.

⁸² Vezi nota 66.

⁸³ Influența mișcării inițiate de Tristan Tzara și Marcel Iancu poate fi reperată în *Manifestul pictopoeziei*.

Brauner s-a numărat, în mod îndubitabil, printre vizitatorii expoziției *La peinture surréaliste*. Absența documentelor și a mărturiilor nu exclude însă posibilitatea ca legătura cu suprarealiștii să se fi produs încă înainte de 1930, poate prin mijlocirea lui Constantin Brâncuși⁸⁴, după cum nu exclude nici posibilitatea vizitării în 1925 a primei expoziții de pictură suprarealistă, de la *Galerie Pierre*. Dimpotrivă, noi credem că asimilarea soluțiilor suprarealiste se datorează tocmai acestui contact, pe care pictorul l-a putut stabili „pe viu” cu pictura emulilor lui Breton, atunci când, în calitate de simplu vizitator, va fi trecut pragul *Galeriei Pierre*. Opțiunea pentru teme, dar și pentru tehnicile suprarealiste, prezente în tablourile expuse de Brauner în 1929, a putut fi determinată și de aprofundarea *Manifestului* lui André Breton, în perioada elaborării revistei *75HP*, după cum va fi fost determinată de acea *forma mentis* de tip suprarealist, proprie pictorului.

Către o nouă poetică

Atât din mărturiile exegeților, cât și din cele relatate de însuși Brauner, rezultă că într-o măsură mai mare decât alți avangardiști români, acesta a practicat un suprarealism empiric. Totuși, luată în sine, observația nu ne-ngăduie încă să-l transformăm într-un „suprerealist *avant la lettre*”. Dorim în schimb să arătăm că dintre toți artiștii români legați

⁸⁴ În pofida presupunerii că Brauner l-a întâlnit pe Brâncuși în timpul celei de a doua șederi la Paris, nu este exclus ca întâlnirea dintre sculptor și pictor să se fi produs mai devreme, în intervalul 1925-1927, poate și pentru că devenise un obicei ca militanții moderniști români, o dată sosiți la Paris, să-l viziteze pe sculptor. Ipoteza ni se pare mai probabilă cu cât Constantin Brâncuși și Victor Brauner sunt menționați în cu atât mai probabilă cu cât Constantin Brâncuși și Victor Brauner sunt menționați în catalogul *Expoziției internaționale* din 1924 a *Contemporanului*. Legătura dintre sculptor și avangardiștii români a fost determinată tocmai de participarea sculptorului la această expoziție. Pentru circumstanțele prezenței sculptorului între expozanți, vezi Cristian-Robert Velescu, *art. cit.* (2004). În Doina Lemny și Cristian-Robert Velescu, *op. cit.*, pp. 105-128. Chiar dacă sculpturi și fotografii de Brâncuși au fost prezentate în 1924 la București, judecând după corespondența purtată cu avangardiștii, sculptorul nu părea să fi fost la curent cu mișcarea românească de avangardă. Informații referitoare la aceasta îi sunt furnizate și de eleva sa Milița Petrașcu: „[...] Maxy și Marcel Iancu își dispută renumele de șef al modernismului aici, ei nu se suferă reciproc, Maxy a părăsit grupul (*Contemporanului* – n.n.) formându-și o revistă «Integrab», unde câțiva

de mișcarea de avangardă, el era cel mai pregătit să accepte poetica suprarealistă⁸⁵, și ulterior să adere la mișcarea inițiată de André Breton.

În următoarea secvență a prezentelor considerații ne propunem să procedăm în manieră „arheologică” și, cercetând fundamentele creației pictorului, să încercăm a descoperi încă în anii de formație impulsuri care-ar putea fi interpretate ca „urme” ale unei atitudini suprarealiste. În acest sens, este momentul să luăm în considerare un detaliu din interviul luat pictorului de Ionel Jianu, anume acela în care tânărul Brauner mărturisește că după părăsirea Școlii de Arte Frumoase a ales calea activității solitare, izolându-se-n atelier și descoperindu-se pe sine, din când în când, în lumina unui accident neprevăzut⁸⁶. Pe acesta din urmă ni-l imaginăm ca survenind în cursul procesului de creație, ca „abatere” de la linearitatea actului creator de tip tradițional, în care toate etapele devenirii operei se înlanțuie potrivit unei logici specifice. În consecință, „accidentul” despre care ne vorbește Brauner trebuie imaginat ca fenomen de ruptură, impus de jocul hazardului. Fragmentul de interviu pare a fi o dovadă a faptului că pictorul acționa potrivit

tinere urlă precum profeți ai lui Israel.” „*Maxy et Marcel Iancu se disputent la renommée du chef du modernism ici n'ont pas puse souffrir ensemble Maxy a sorti du groupe en formant un journal «Integral», ou quelques jeunes gens hurlent comme des prophètes d'Israel.*” Ibidem, p. 295. Între tinerii care „urlă precum profeții” se număra, fără nici o îndoială, și Victor Brauner, în calitatea sa de inițiator al *Integral*-ului. Este demn de reținut că Brauner se afla la Paris încă în anul apariției revistei. Ținând seamă și de scrisoarea pe care Milița Petrașcu i-o adresează sculptorului – o scrisoare despre care nu se poate totuși afirma că ar fi un document prin care fosta elevă îi recomanda pe avangardiștii bucureșteni –, nu este exclus ca legăturile dintre Brâncuși și Brauner să se fi stabilit încă din 1925. Această idee o împărtășește și Sarane Alexandrian, primul monograf al pictorului, într-o carte publicată recent: „În acest moment el devine un apropiat al lui Brâncuși, și nu în timpul celei de a doua călătorii, cum se afirmă de obicei. Brâncuși îl exploatează pe tânăr, îl pune să-i spele cămășile și să-i calce pantalonii, dar la rândul său îl inițiază în tainele fotografiei și ale vieții pariziene. Pune un aparat Kodak în mâinile lui Brauner și îi cere să fotografieze câteva scene de stradă din Paris.” „*C'est à ce moment qu'il devient un intime de Brancusi, et non pendant son deuxième séjour, comme on le dit ordinairement. Brancusi exploite le jeune homme, lui fait laver ses chemises et repasser son pantalon, mais en retour il l'initie à la photographie et à la vie parisienne. Il met un Kodak entre les mains de Brauner et lui demande d'aller photographier dans Paris quelques scènes de rue.*” Sarane Alexandrian, *Victor Brauner*, Paris, Oxus, 2004, p. 28. Barbu Brezianu datează întâlnirea cu cinci ani mai târziu, în 1930. Din 1931 datează o fotografie ce-l înfățișează pe tânărul Brauner în curtea atelierelor din Impasse Ronsin, alături de căteaua Polaire. Vezi Barbu Brezianu, *op. cit.*, pp. 11 și 41.

⁸⁵ Ceea ce a și făcut în mod cvasispontan, din moment ce în expoziția colectivă din 1929 expune lucrări propriu-zis suprarealiste, catalogate ca atare de critica vremii.

⁸⁶ Vezi nota 63.

„canoanelor” impuse de André Breton în *Manifest*, încă înainte de a fi aflat de existența mișcării suprarealiste și de strategiile prin care procesul de creație suprarealist putea fi declanșat. Amintindu-ne că „accidentele neprevăzute” survenite când și când, în atelier, modelaseră personalitatea tânărului creator imediat după ce acesta părăsise Școala de Arte Frumoase, deducem că primele întâlniri cu hazardul nu au fost în nici un fel determinate de citirea *Manifestului suprarealismului*, apărând, așadar, într-un moment în care Brauner încă nu aflase de existența acestui curent și nu se putuse informa asupra poeziei pe care emulii lui Breton și-au însușit-o. Prețioasă ni se pare corelația stabilită de Brauner între „accidentul neprevăzut” – pe care-l identificăm cu hazardul – și valoarea psihologică a acestui „accident”, menit a conduce de-a dreptul la „cunoașterea de sine”. Analizând substanța interviului-confesiune, deducem că pictorul a consimțit să „colaboreze” cu hazardul încă de la începutul carierei sale artistice, exploatând energiile care transformau pura întâmplare în „motor” al creației artistice în general, și al celei plastice, în particular. În concluzie, se poate afirma că, aidoma lui Monsieur Jourdain, care vorbea în proză fără să o știe, Victor Brauner picta și desena încă de la începutul carierei sale artistice potrivit preceptelor suprarealiste, însă fără a fi conștient că o face. Din mărturia artistului reiese că descoperirea de sine s-a produs nu o singură dată, ci în repetate rânduri. Sintagma „din când în când”, inclusă mărturiei, îndreptățește această presupunere. Forțând interpretarea, s-ar putea avansa ipoteza că, lucrând în atelier, artistul ajunsese să aștepte accidente revelatorii. Însă, în acest caz, va trebui să admitem că asemenea expectații, survenite în cursul procesului de creație, echivalează deja cu un început de „manipulare” a hazardului⁸⁷. De la acceptarea „colaborării” cu hazardul,

⁸⁷ Un exemplu „clasic” de manipulare a hazardului în arta modernă este acela al celor trei *Stoppages étalon* (*Stopaje etalon*), create de Marcel Duchamp în intervalul 1913-1914. Acestea pot fi considerate ca fiind adevărate „conserve de hazard”, apărute în urma înlanțuirii inflexibile a unor „faze de lucru” bine determinate. Fire tensionate, lungi de un metru, au fost lăsate să cadă liber de la înălțimea de un metru. În cădere, acestea au suferit deformări aleatorii, preluate întocmai de artist, prin „fixarea” lor pe suprafețe întunecate de postav. Ulterior, Duchamp a transpus traseele aleatorii astfel rezultate în materiale rigide. În felul acesta a ajuns să alcătuiască niște „lineare”, instrumente de precizie pe care le-a pus în slujba unei adevărate geometrii a aleatorului. Linearele au fost utilizate în calitate de „canon”, călăuzindu-l pe artist în alcătuirea arhitecturii capodoperei sale, *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*. Pentru semnificația *Stopajelor etalon*, vezi și Herbert Molderings, *Kunst als Experiment – Marcel Duchamps «3 Kunststopf-Normalmaße»*, München Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2006. Lăsând hazardului „dreptul” de a decide asupra arhitecturii capodoperei, artistul a procedat în spirit suprarealist, fără ca totuși *La Mariée...* să poată fi încadrată acestui curent, în pofida eforturilor lui André Breton de a-l înregimenta

trecând prin „manipularea“ acestuia, până la creația suprarrealistă propriu-zisă nu mai este decât un pas. Brauner a făcut acest pas în momentul în care, devenind pe de-a-ntregul stăpân pe mijloacele sale plastice, a izbutit să conștientizeze mecanismul prin care întâmplarea deschidea porțile cunoașterii de sine. Ajungând să-l controleze într-o oarecare măsură, artistul îl pune în stare de funcționare ori de câte ori începea să picteze. Întrucât, în timp, mecanismul s-a dovedit a fi un instrument de creație docil, se poate afirma că Brauner a descoperit pe cont propriu dialectica poeticii suprarrealiste, așa cum aceasta avea să fie statutată de André Breton în *Compoziția suprarrealistă scrisă, sau primul și ultimul jet*⁸⁸.

Trecând în revistă etapele caracteristice începutului carierei lui Victor Brauner, care toate aveau să conducă la acceptarea poeticii suprarrealiste, mai multe aspecte sunt de subliniat. Astfel, descoperirea sinelui și, prin acesta, a propriului drum creator, este datorată atât hazardului, cât și propriului efort al artistului, deoarece se producea în atelier, în timpul lucrului, fără a presupune o influență exterioară, cum ar fi, de pildă, acceptarea vreunei doctrine. Cu toate acestea, întrucât era dependentă de hazard, descoperirea de sine nu era continuă, artistul

pe Duchamp. Breton a fost primul care a atras atenția asupra acestei capodopere, publicând două texte, unul în 1922, iar cel de-al doilea în 1934. Primul este mai degrabă un portret literar al lui Duchamp, în al cărui final *La Mariée...* este amintită doar fugitiv (vezi André Breton, „Marcel Duchamp“, în *Littérature*, serie nouă, n° 5, 1 octombrie 1922, pp. 7-10). În schimb cel de al doilea text, intitulat *Phare de la Mariée*, este pe de-a-ntregul destinat analizării capodoperei și trece drept prima ei exegeză importantă (vezi André Breton, „Phare de la Mariée“, în *Minotaure*, n° 6, 1934-1935 iarna, pp. 45-49). Mare admirator al lui Duchamp, Breton ar fi vrut să-l lege pe acesta de mișcarea suprarrealistă, ceea ce autorul *Marelui Geam* – traducere propusă de noi pentru titlul scurt al capodoperei *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, cunoscută și sub titlul *Le Grand Verre* – a evitat în mod abil: „Ei (suprarrealiștii – n.n.) m-ar fi primit oricând cu plăcere, dar n-am semnat niciodată vreunul din manifestele lor. Nici chiar astăzi Breton n-ar spune despre mine că sunt un suprarrealist.“ „*Sie hätten mich immer gern hineingenommen, aber ich signierte nie eines ihrer Manifeste. Selbst heute würde Breton mich nicht einen Surrealisten nennen.*“ B.(elle) K.(rasne), „A Marcel Duchamp Profile“, în *The Art Digest* (New York), XXVI/8, 15 ianuarie 1952, pp. 11, 24, apud Serge Stauffer, *Marcel Duchamp, Interviews und Statements*, Stuttgart, Edition Cantz, 1992, p. 45. Chiar dacă, potrivit mărturiei lui Duchamp, Breton nu l-a considerat drept un suprarrealist autentic, totuși, în *Al doilea manifest al suprarrealismului*, el deplânge părăsirea activității artistice de către Duchamp în favoarea jocului de șah (vezi André Breton, *Second manifeste du surréalisme*, în *Oeuvres complètes*, I, ediție îngrijită de Marguerite Bonnet, cu colaborarea lui Philippe Bernier, Étienne-Alain Hubert și José Pierre, Paris, Gallimard, 1988, p. 815).

⁸⁸ Fragmentul astfel intitulat reprezintă partea „practică“, ori „experimentală“ a *Manifestului suprarrealismului*, și a fost redactat de Breton în ultima parte a acestuia. Vezi nota 9.

aflându-se perpetuu într-un fel de expectativă încordată. Descoperirea eului avea o temelie pur plastică, nefiind determinată de explorări ale zonei oniricului. De altfel, în cuprinsul aceluiași interviu, pictorul mărturisește că tablourile sale sunt desprinse de orice sugestii literare, de un „conținut“ care-ar putea fi transpus în cuvinte, mesajul lor menținându-se între limitele a ceea ce s-ar putea numi „pură vizualitate“⁸⁹. Ținând seamă de toți acești parametri, vom înțelege mai bine de ce drumul lui Victor Brauner către suprarrealism a trebuit să treacă mai întâi prin experiența cubo-constructivistă, caracteristică primelor faze ale creației sale. Uneori, cubo-constructivismul său anexează și „teritorii“ ale expresionismului. Dacă ne vom aminti că nu doar lui Victor Brauner i-a fost hărăzit acest traseu către suprarrealism, ci, independent de el, și lui Corneliu Michăilescu, vom admite că geneza suprarrealismului românesc își are propria sa logică și propriile sale determinări. Privit prin prisma creației celor doi pictori, suprarrealismul românesc își dezvăluie o fațetă pe care am putea-o caracteriza drept „empirică“, întrucât nu era dependentă de aplicarea *ad litteram* a doctrinei statuate de André Breton, ci doar de cercetările individuale ale celor doi artiști. Acestea, firește, erau coincidente cu doctrina suprarrealistă. Deși *Manifestul* redactat de Breton a fost asimilat de mediile românești de avangardă în chiar momentul apariției sale la Paris, operele expuse în 1929 de cei doi artiști în *Expoziția grupului de artă nouă* corespund unei „munci individuale de laborator“, prin care suprarrealismul era descoperit „pe cont propriu“, așadar în paralel cu efortul instaurator al lui André Breton și fără a „intersecta“ în nici un fel ideologia pe care acesta o propunea creatorilor înregimentați sub steagul său. Cercetarea de tip suprarrealist, evidentă în creațiile lui Brauner și Michăilescu, nu era

⁸⁹ Ne amintim că în interviul din 1928 acordat lui Ionel Jianu, Brauner refuză contribuția oricărei experiențe literare (vezi nota 64). Peste ani, în perioada sa propriu-zis suprarrealistă, pictorul avea să „revizuiască“ această concepție asupra actului creator. Astfel, dintr-o scrisoare din 19 aprilie 1941, adresată lui René Char, aflăm: „Te-ar amuza să «citești» una dintre pânzele mele, care nu a fost (și care poate nu va fi vreodată) pictată?“. Întrebarea adresată poetului este urmată de textul ce poartă titlul *Tablou (pictură în ulei) de Victor Brauner*. În cuprinsul textului, Brauner trasează în amănunt coordonatele iconografice ale unui tablou suprarrealist. „Verbalizarea“ tabloului este într-un totu asemănător procedeu prin care Marcel Duchamp „proiectase“ într-o primă fază, slujindu-se de cuvinte, capodopera sa *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*. Este demn de reținut că, inițial, și proiectul lui Duchamp corespundea unei picturi în ulei. Pentru textul lui Duchamp vezi notele 178 și 283. Pentru proiectul „scris“ al lui Brauner vezi Sarane Alexandrian, „René Char et Victor Brauner – Lettres inédites“, în *Supérieur Inconnu*, nr. 6, ianuarie – martie 1997, apud Emil Nicolae, *Victor Brauner – La izvoarele operei*, București, Hasefer, 2004, p. 180.

directionată de aparatul doctrinar al suprarealismului, chiar dacă în calitate de inițiatori ai revistei *Integral* ei cunoșteau conținutul *Manifestului* lui Breton. Refuzul de a prelua mimetic soluțiile poeticii și stilisticii suprarealiste ni se pare demn de a fi luat în seamă. În concluzie, vom afirma că suprarealismul doctrinar nu a lăsat urme în creațiile prezentate de Brauner și Michăilescu în expoziția din 1929 a *Grupului de artă nouă*. Efortul lor s-a concretizat într-o simplă aproximare a formulei suprarealiste, ivită ca rod al cercetărilor individuale. Critica vremii, în schimb, a știut să perceapă filonul suprarealist din creațiile lui Brauner⁹⁰, întemeindu-și judecățile pe-o aprofundare a doctrinei propuse de André Breton. Dovada o constituie articolele semnate de Petru Comarnescu, Stephan Roll și Ilarie Voronca⁹¹. Rezumând, va trebui să admitem că apropierea lui Victor Brauner de suprarealism a fost graduală. În prima etapă artistul a descoperit dialectica poeticii suprarealiste de unul singur, fără a-și da seama, probabil, că descoperirea sa coincidea cu ideile pe care André Breton avea să le formuleze în mod explicit, redactând *Manifestul suprarealismului*. Această fază incipientă coincide cu momentul în care pictorul sesizează corelația hazard/cunoaștere de sine. Autocunoașterea la care Brauner se referă în mărturia încredințată lui Ionel Jianu nu poate fi asimilată unui simplu „dar“ al hazardului, căci era condiționată de efortul artistului și dirijată de voința sa. „Accidentul neprevăzut“ survenea în timpul procesului de creație, avea o temelie pur plastică și era așteptat de artist. Din mărturie mai aflăm că în momentul în care Brauner s-a hotărât pentru munca solitară din atelier, țelul lui nu era descoperirea unei noi formule plastice. Ceea ce pictorul urmărea era declanșarea procesului de autocunoaștere prin mijlocirea exercițiului plastic, ori mai bine zis prin „accidentul neprevăzut“ care intervenea în cursul acestui exercițiu. De unde deducem că tocmai „accidentul“ era acela care favoriza aducerea la suprafață a „sedimentelor“ adăpostite în straturile subconștientului și inconștientului. Presupunem că, în jurul lui 1924, Brauner avea cunoștință de cercetările lui Freud, de vreme ce în cursul aceluiași an citise *Manifestul suprarealismului*, în paginile căruia figura și numele medicului austriac, după cum va fi dezbătut problemele gândirii freudiene cu prietenul său Ilarie Voronca, în al cărui articol, *Suprarealism și integralism*, Freud este de asemenea amintit. Pornind de la mărturia încredințată lui Ionel Jianu, lesne ni-l putem imagina pe tânărul Brauner cum, înarmat cu penelul,

⁹⁰ Suprarealismul latent, caracteristic operelor expuse de Corneliu Michăilescu în 1929, a trecut neobservat.

⁹¹ Vezi nota 66.

nota la întâmplare crâmpeie figurative ce se impuneau conștiinței sub forma unor apariții fulgurante, așadar accidentale, dar tocmai prin aceasta revelatorii. Ceea ce-l despărțea încă de preceptele statuate de Breton în *Compoziția suprarealistă scrisă, sau primul și ultimul jet* era caracterul empiric al exercițiului său suprarealist. Altfel spus, Brauner încă nu aplica metodic „dicteul automat“, ci era în așteptarea acelor „accidente neprevăzute“ prin care autocunoașterea, deși sporadică, se vădea a fi totuși efectivă. Să mai notăm că în fragmentul de interviu care a făcut obiectul atenției noastre, Brauner insistă asupra desăvârșitei solitudinii în care se desfășura munca din atelier. Precizarea „[...] o cameră largă, bine luminată, unde eram eu și cu mine“, pare a fi chiar împlinirea ideală a condițiilor prescrise de Breton în *Compoziția suprarealistă scrisă...*, în vederea obținerii acelei concentrări care va favoriza dicteul automat, generat de straturile profunde ale conștiinței: „Cereți să vi se aducă cele trebuitoare pentru scris, după ce v-ați așezat într-un loc cât mai favorabil cu puțință concentrării spiritului dumneavoastră asupra lui însuși“. Firește, ne putem întreba dacă în cursul interviului din 1928 Brauner nu a reinterpretat „în cheie suprarealistă“ exercițiile sale plastice datând din momentul părăsirii Școlii de Arte Frumoase? Având în vedere la noi, în al treilea deceniu al secolului al XX-lea, expresionismul, cubismul și constructivismul erau ultimele achiziții stilistice din domeniul picturii, totodată amintindu-ne că în pofida caracterului eclectic al creațiilor lor din acel moment, doar Victor Brauner, Jules Perahim și Corneliu Michăilescu se orientaseră către suprarealism, nu este exclus ca atunci când i-a acordat lui Ionel Jianu interviul, Brauner să fi simțit nevoia de a demonstra măcar la nivel teoretic că arta sa era „în pas cu vremea“. Să nu uităm că, citind în 1924 *Manifestul suprarealismului* și apoi, un an mai târziu, vizitând expoziția suprarealiștilor, el va fi intuit că, din punct de vedere plastic, viitorul aparținea mișcării suprarealiste. Prin interviu dorea poate să demonstreze că încă din momentul părăsirii Școlii de Arte Frumoase, opera sa era deschisă noului. Dacă în interviu nu apare totuși vocabula „suprarealism“, faptul se datorează, probabil, considerației pe care Brauner o avea pentru prietenul său Ilarie Voronca. El își va fi amintit de filipica prin care acesta criticase suprarealismul și, implicit, pe André Breton⁹². Că asemenea calcule au putut influența discursul lui Brauner din interviu, pare să fie dovedit de „adierea“ suprarealistă ce se făcea simțită la București, o dată cu apariția revistei *unu*. Numărându-se printre corifeii „uniști“, Brauner ar fi avut interesul

⁹² Vezi articolul lui Ilarie Voronca, *Suprarealism și integralism*, publicat în primul număr al revistei *Integral*.

să-și afirme public admirația pentru suprarealism. Dacă, totuși, nu o face, faptul se datorează, credem, unor motive bine întemeiate. Luând în considerare declarațiile sale referitoare la activitatea desfășurată la scurt timp după stabilirea sa la Paris, în 1930, ajungem la concluzia că atitudinea retractilă în raport cu suprarealismul continua să se mențină vie⁹³. Se pare că trecerea către o viziune „ortodox” suprarealistă nu s-a făcut brusc. Dovada o constituie istoria celebrului *Autoportret* premonitoriu, pictat în cursul anului 1931. Aprofundând o mărturie a pictorului, considerăm că se poate vorbi mai degrabă de o continuare a acelor explorări din intimitatea atelierului bucureștean⁹⁴, decât de o acceptare necondiționată a doctrinei suprarealiste⁹⁵. Iată mărturia lui Brauner:

„Într-o zi în care nu aveam nimic de făcut și mă simțeam golit de mine însumi, am dorit să realizez un minuscule autoportret în fața oglinzii, pe care l-am și pictat. Pentru a-i da puțină viață, pentru a-l face ceva mai extravagant și întrucât totul este posibil, l-am lipsit de-un ochi. Ei bine, tocmai de acest ochi am fost și eu lipsit. Opt ani mai târziu, rana avea să fie identică. Și atunci, ca urmare a acestui fapt, am descoperit că, începând cu 1925 sau 1927, în opera mea puteau fi văzute personaje care-și aveau ochii în afară (a trupului – n. n.)”⁹⁶.

Din mărturie rezultă că tema mutilării, specifică în cel mai înalt grad suprarealismului, a apărut în orizontul artei lui Victor Brauner ca exercițiu pur plastic, datorat absenței inspirației și plictiselii deopotrivă. În consecință, vom admite că ochiul eviscerat din celebrul *Autoportret* nu-și află originea în adeziunea pictorului la poetica suprarealistă, ci trebuie interpretat ca rezultat târziu al acelor exerciții pur plastice de la

⁹³ Vezi mărturia consemnată la nota 96.

⁹⁴ Potrivit celor mărturisite lui Ionel Jianu, lucrând singur în atelier, pictorul se descoperea pe sine „din când în când în lumina unui accident neprevăzut”. Vezi Ionel Jianu, *art. cit.*, p. 1.

⁹⁵ Fapt petrecut o dată cu integrarea sa în grupul suprarealist, când Brauner avea să-l cunoască personal pe André Breton.

⁹⁶ „Un jour ou je n'avais rien à faire... j'étais vide, j'ai voulu faire un portrait minuscule de moi-même devant la glace et j'ai peint ce portrait. Pour l'animer un peu, pour le rendre un peu plus extravagant et comme tout est possible, j'ai enlevé un œil. Eh bien, c'est cet œil là qui m'a été enlevé. La blessure était identique huit années plus tard. Et alors, par la suite j'ai découvert que depuis 1925 ou 1927 j'ai trouvé dans mon œuvre des gens dont les yeux étaient dehors.” Victor Brauner, 1960, interviu televizat cu Max Paul Fouchet, în cadrul emisiunii *Terre des Arts*, apud Didier Ottinger, în *Victor Brauner dans les collections du MNAM-CCI*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1996, p. 21 și Marina Vanci-Perahim, *art. cit.* (1994), p. 52.

începutul carierei artistice, desfășurate oarecum la întâmplare, în așteptarea „accidentelor neprevăzute”, apte a stimula imaginația și creativitatea pictorului. Ne amintim că asupra acestei strategii Brauner ne informează în interviul pe care îl acordă lui Ionel Jianu în 1928. Potrivit mărturiei ce are drept subiect geneza *Autoportretului*, optând pentru motivul automutilării, pictorul nu dorea să amplifice, ori să „modeleze” semnificația tabloului, ci – după cum singur afirma –, urmărea doar să-i confere „puțină viață, pentru a-l face ceva mai extravagant”. Analizând mărturia în amănunt, ajungem la concluzia că „mutilarea” a intervenit către sfârșitul procesului de creație, ca rezultat al unui blocaj al inspirației. Intervenția „mutilatoare” va fi avut în faza ei incipientă un caracter mai mult sau mai puțin mecanic, confundându-se cu o simplă „vagabondare” a penelului pe suprafața pânzei, în căutarea ineditului cu orice preț, și a devenit revelatoare tocmai datorită calității ei de „accident neprevăzut”. Brauner va fi avut ocazia să se „descopere pe sine” în lumina acestui „accident” și să confere profunzime⁹⁷ unei opere pe care, la început, o va fi considerat plicticoasă, ori chiar „ratată”. În concluzie, vom afirma că pictorul descoperă un motiv al „rețetarului” suprarealist pornind de la căutări ce țineau de domeniul „purei vizualități”. Luând în calcul acest amănunt și coroborându-l cu fragmentul de interviu deja citat, prin care Brauner pretinde că substratul literar al operei nu-l interesa, arta sa fiind doar o construcție de forme, „un moment plastic”⁹⁸, considerăm că și în 1931 – când se afla pentru a doua oară la Paris și luase contact cu arta suprarealistă și poate și cu cercurile suprarealiste – se poate vorbi de o anume rezistență pe care o opunea „asalturilor” suprarealismului. Pentru a nuanța afirmația, este util să ne raportăm la două repere cronologice: interviul acordat lui Ionel Jianu datează din 1928, iar *autoportretul* premonitoriu a fost pictat în 1931. În concluzie, vom afirma că deși începând cu intervalul 1925-1927 tema mutilării fizice poate fi descoperită în opera lui Victor Brauner, în calitatea sa de „achiziție” iconografică ea este încă lipsită de semnificația-i specifică, pe care o va dobândi în pânzele de mai târziu, „ortodox” suprarealiste. Deocamdată, ea este doar rodul unor căutări ce țin de domeniul formei, semnificația sa având în economia

⁹⁷ Ținând seamă de mărturia din 1960, cuprinsă în interviul televizat acordat lui Max Paul Fouchet în emisiunea *Terre des Arts* (vezi nota precedentă), profunzimii operei trebuie să i se asocieze caracterul ei premonitoriu. Asupra acestui aspect nu dorim să ne pronunțăm, întrucât depășește, prin specificul său, tema prezentelor considerații.

⁹⁸ Vezi citatul indicat prin nota 64.

tabloului repercusiuni de ordin pur plastic⁹⁹. Analizat dintr-o atare perspectivă, *Autoportretul* din 1931 se vedește a fi o imagine realistă. Doar detaliul ochiului eviscerat ne împiedică să acceptăm fără ezitare această încadrare stilistică. Comparându-l cu portretul „decapitat” al lui Geo Bogza, pictat în 1928 la Buștenari, se va constata că din punctul de vedere al semnificației de profunzime, „miza” autoportretului este cu mult mai mică. Totuși, un detaliu suplimentar, care a scăpat exegezei și pe care abia dacă-l putem numi „iconografic”, ne este revelat de artistul însuși în amintitul interviu televizat. Potrivit acestei mărturii, Brauner nu s-a autoportretizat pur și simplu privind-se în oglindă, ci a oferit chiar reflexul chipului său de pe suprafața lucie. Lipsesc însă repere suplimentare – bunăoară rama oglinzii, ori un detaliu figurativ dublat de reflexul său –, care să ne oblige să admitem că ne aflăm în prezența unui portret văzut în oglindă. La o privire mai atentă vom constata că există totuși un ciudat contrast între volumele tăioase care alcătuiesc portretul propriu-zis și efectul luminos, de aură, ce se așterne ici și colo, în zona părului celui care s-a pictat pe sine. Potrivit opiniei noastre, Brauner a reprezentat aici tocmai luminescențele generate de apele oglinzii. Prin acest detaliu, în aparență minor, arta de orientare realistă este „depășită”, tabloul deschizându-se dimensiunilor imagină-rului, încă înainte ca motivul ochiului eviscerat să fi fost adăugat către sfârșitul ședinței de pictură, atunci când artistul hotărâse că imaginea trebuie să devină „ceva mai extravagantă”. Dacă înarmați cu o balanță îndeajuns de fină am putea cântări semnificația cuvintelor lui Victor Brauner, am constata că nu doar rațiuni de ordin plastic determinaseră

⁹⁹ Motivului tematic al orbirii, ale cărui începuturi sunt dezbătute de Brauner în mărturia televizată, îi vom adăuga un altul, acela al decapitării. Originea acestuia din urmă trebuie căutată în „lista” condițiilor pe care un potențial candidat urma să le îplinească pentru a fi admis printre colaboratorii lui 75HP. Decapitarea transformată în motiv iconografic poate fi descoperită în tabloul de șevalet intitulat *Poetul Geo Bogza arată capului său peisajul cu sonde*. O redescoperim și într-o serie de portrete pe care Brauner le face rudelor și prietenilor, renunțând însă la varianta compozițională „figură întreagă”, prezentă în portretul lui Geo Bogza. Vezi în acest sens tablourile: *Jubitelui Sașa Pană* / ulei pe pânză / 50 x 36 cm / inscripție dreapta jos prin zgâriere în pastă: „Jubitelui Sașa Pană”, semnat și datat dreapta jos prin zgâriere în pastă: Victor Brauner 1930 / colecția Vladimir Pană, București; *Portretul lui Margit (Margit Kosch)* / ulei pe pânză / 65 x 54 cm / semnat și datat dreapta jos: Victor Brauner 1930, dedicație: „A Margutza” / colecție particulară (pentru *Portretul lui Margit* datele muzeografice au fost extrase din Didier Semin, *op. cit.*, 1990, p. 305). O soluție compozițională cvasiidentică aceleia prezente în *Portretul lui Margit*, poate fi regăsită în *Portretul pictoriței Margareta Sterian*. Provenind din colecția Margaretei Sterian, tabloul se află astăzi într-o colecție particulară din București. A fost expus în 1997 la Muzeul Colecțiilor de Artă, în cadrul expoziției *Pictori la Contemporanul*.

o atare strategie creatoare, ci și intenția artistului de a-și „deschide” opera – ivită, potrivit propriei mărturii, dintr-un sentiment înrudit cu acela al plictiselii – unui orizont de semnificare mai vast¹⁰⁰. Demnă de luat în seamă este și precizarea potrivit căreia detaliul ce urma să confere autoportretului un aer de „extravaganță” – ochiul eviscerat – a fost inclus în imagine „pentru că totul este posibil”. Suntem de părere că această simplă propoziție a servit drept punte între lumea reală și cea suprareală. Pășind peste această punte, artistul trece de la un program de creație realist la unul voalat suprarealist. Suntem de părere că propoziția poate servi drept „mediu de trecere” tocmai datorită perfectiei sale ambiguități: Brauner omite să ne comunice dacă „totul este posibil” în lumea imaginii, a plasticității pure, ori în sfera mai cuprinzătoare a semnificației, a sensului pe care imaginea plastică este chemată a-l purta¹⁰¹. Chiar dacă în cursul interviului din 1928 artistul afirmă că în calitate de pictor nu-l interesează decât valorile pur plastice, sintagma „pentru că totul este posibil” poate fi o referire și la scenariul ce alcătuiește semnificația tabloului, înțeleasă în litera ei. Totuși, în cazul lui Brauner, drumul ce conduce către semnificația operei își are aproape invariabil începutul în căutări exercitate asupra formei plastice pure. Pornind de la această observație, se va putea stabili o conexiune între *Autoportretul* pictat în 1931 și o modalitate de creație *sui generis*, care-i îngăduia lui Brauner să se îndepărteze de abordarea mimetică a realității, în favoarea unei interpretări subiective a acesteia. Avem în vedere termenul, ori poate chiar conceptul de „introviziune”. Inventat de artist, acesta favoriza părăsirea „suprafeței” lucrurilor, a peisajelor

¹⁰⁰ Coroborând detaliul iconografic al oglinzii cu perspectiva frontală din care *Autoportretul* este pictat, suntem de părere că privitorului i se impune un mesaj dintre cele mai neliniștitoare. Din moment ce pictorul s-a reprezentat nu pe sine, ci imaginea chipului său, restituit de luciul oglinzii, deducem că privitorul este chemat să se identifice nemijlocit și oarecum împotriva voinței sale cu persoana artistului mutilat.

¹⁰¹ Revenind la interviul acordat de Victor Brauner lui Ionel Jianu, semnalăm fragmentul în care pictorul își exprimă ferma hotărâre de a rămâne cantonat în sfera problemelor plastice. Totuși, în intervenția televizată din cadrul emisiunii *Terre des Arts*, amintindu-și de momentul realizării celebrului *Autoportret*, este posibil ca pictorul să fi avut în vedere imensele resurse pe care lumea imagină-rului are a le oferi artistului, atunci când acesta își învestește opera cu un sens anume, atunci când optează pentru o semnificație bine determinată, una dintre atâtea altele posibile. Această interpretare pare a fi favorizată de o idee cuprinsă în textul pe care Corneliu Michăilescu îl semnează în paginile catalogului expoziției de grup din 1929, când precizează că „în perioadele de secătuire ale forțelor creatoare s-a crezut statornic că opera de artă constă în imitarea credincioasă a naturii” (vezi nota 80). Interpretând textul lui Corneliu Michăilescu, se poate ajunge la concluzia că o viziune potrivnică celei realiste este proprie tocmai perioadelor caracterizate printr-o puternică efervescență creatoare.

și a ființelor pe care pictorul își propunea să le reprezinte, cu scopul de a descoperi în străfundurile propriei subiectivități imaginea lor autentică, nefalsificată de aparențe.

Fragmentul în care Brauner vorbește despre „introviziuni” este perceput astăzi ca o adevărată profesiune de credință. În epocă va fi fost însă receptat ca simplă reclamă pe care pictorul și-o făcea sieși, spre a atrage atenția colecționarilor, potențiali cumpărători ai operelor expuse în cadrul celei de-a doua expoziții a *Grupului de artă nouă*. Ziarul *Ultima oră* a acordat fiecărui expozant un spațiu în care acesta avea prilejul să vorbească despre propria-i creație. Unele idei reveneau și în textele semnate de artiștii participanți în catalogul expoziției. Cele două fragmente datorate lui Victor Brauner diferă mult între ele. Dacă textul din catalog oferă mai degrabă niște formulări aforistice, fragmentul publicat în *Ultima oră* se referă nemijlocit la experiența de pictor. Este interesant de observat că artistul a simțit nevoia să-și exprime crezul în scris. Această tendință va deveni obișnuință în anii maturității, când cuvântul scris și imaginea plastică dobândesc o importanță comparabilă. „Balansul” între imaginea figurativă și cuvântul scris – cu o tot mai pronunțată aplecare către acesta din urmă –, este grăitor pentru mutațiile survenite în concepția lui Brauner asupra „subiectului”, ori asupra „conținutului” operei plastice. Importanța tot mai mare pe care scrisul o dobândește între celelalte preocupări ale artistului trebuie interpretată ca simptom al părăsirii concepțiilor din tinerețe, când – potrivit mărturiei artistului – expresia pur plastică îi condiționa în mod exclusiv creativitatea¹⁰². Se poate afirma că „fuziunea” dintre domeniul plasticității pure – suntem tentați să spunem al „purei vizualități” – și sensul literal ori simbolic al operei plastice își atinge apogeul în momentul în care imagine și cuvânt coexistă în cuprinsul unui și aceluiași tablou, susținându-se reciproc. Parcurgând contribuția lui Brauner din *Ultima oră*, cititorul va fi surprins de coerența discursului, dar și de consecvența cu care artistul își expune crezul. Idei prezentate cu un an mai devreme în interviul acordat lui Ionel Jianu revin acum, totuși, nu este vorba de o simplă reluare a lor, ci de o expunere nuanțată, îmbogățită de experiența acumulată în cursul unui întreg an închinat activității creatoare, interval care s-a vădit a fi determinant pentru evoluția gândirii plastice a pictorului. Dacă în interviu Brauner insistă mai mult asupra dezvoltării sale ca artist, oferind informații importante asupra perioadei în care s-a format, în articolul din *Ultima oră* se referă cu precădere la geneza celor mai recente creații, prezentate publicului în *Expoziția grupului de*

¹⁰² Vezi citatul indicat prin nota 64.

artă nouă. Alăturând cele două texte, se poate observa cu ușurință că evoluția a fost perfect coerentă, artistul refuzând încă de la început reprezentarea mimetică. Sub presiunea exercitată de activitatea vieții interioare, imaginile create de Brauner au suferit transformări radicale. Tocmai aceste transformări delimitează tablourile prezentate în *Expoziția grupului de artă nouă* de registrul realist al reprezentării. Luând în considerare mărturiile scrise, deducem că abia descoperirea „zăcămintului” psihologic a modelat experiențele de ordin pur plastic. Acestea nu sunt simplul rezultat al strădaniei imitative a pictorului, aflat în fața șevaletului spre a-și exercita meseria, ci doar o etapă în devenirea operei. Destinația lor nu este potențialul vizitator al expozițiilor de pictură, doritor să culeagă de pe suprafața pânzelor fragmente de realitate oglindită, ci însăși subiectivitatea creatorului, de unde acesta își extrage adevăratele „modele”. Ceea ce-l poartă într-acolo, aidoma unui „vehicul”, sunt tocmai experiențele de ordin pur plastic, eficient „orientate” de energiile hazardului. Întrucât textul semnat de artist lămurește aspecte importante ale procesului de creație, îl vom reproduce întocmai, ulterior supunându-l unei analize amănunțite:

„Necontestat este că atunci când pictorului, pictura îi opune o problemă a ei, transformându-l astfel nu numai într-un meșteșugar, ci și într-un visător ajunge să-i impună o personalitate. Dacă aș numi aceasta romantism, însă cu un sens mult mai asiduu, aș ajunge să cred și să mă conving din ce în ce nu într-un proces de incubare a picturii, ci într-o germinare, de la care dezvoltarea ei totală depinde. Există un reflex al naturii în noi, de la care plec și pe al cărui rezultat mă bizui. Contopit cu acest reflex parvin la o totală indiferență față de natura concretă. Descoperindu-i un nou proces de creare, ea nu mi-ar putea decât împiedica reprezentarea. Determinarea reflexului va trebui permanent să subziste artistului, căruia i se impune să fie pregătit în orice moment spre exteriorizare. De aici inutilitatea atelierului, a timpului material. / Tabloul domnișoarei colorate a durat să-l pun la punct o jumătate de oră, după ce l-am pregătit și l-am fermentat în mine până la ultimul amănunt. Extazul creației ascunde senzibilitatea și individualitatea artistului. / Opera plastică presupune durabilitatea ei în urma tuturor evenimentelor. / Prin imaginile și analizele pentru introviziuni, încerc să creez un punct nou al picturii, caracterizându-i o mișcare dintr-un dinam sufletesc și neimpregnat de elementele așa cum ele există în natură. Dacă necesitatea psihologică îmi impune să creez o pasăre – de pildă, – care să nu aibă un corespondent fidel în afară, nimic nu mă va împiedica s-o realizez așa cum mi-am inspirat-o. / M-am convins și mi-am impus o absolută independență de principii care îmi

dă latitudinea unui orizont fără obstacole, fără prejudecăți și mirajul unui rezultat pe care peretele din Str. Câmpineanu 17 vi-l poate servi¹⁰³.

În opinia noastră, principala contribuție din textul publicat în *Ultima oră* este definirea realității desemnate prin vocabula „introviziune”. Pentru poetica lui Brauner, ea are valoare de concept, evoluția către suprarealism fiind în cel mai înalt grad dependentă de această descoperire. Prin mijlocirea ei, pictorul poate să ignore experiența artei mimetice, favorizând în schimb dezvoltările plastice întemeiate pe explorarea propriei vieți interioare¹⁰⁴. Anul 1929 poate fi considerat drept „hotar” al evoluției lui Brauner către suprarealism. Nu întâmplător, în definiția pe care o dă introviziunii, pictorul se referă la o anume „necesitate psihologică”, prin aceasta atrăgând indirect atenția asupra raportului creație plastică/sondare a vieții interioare, un raport definitiv pentru orice demers întemeiat pe poetica suprarealistă.

Pentru a evidenția continuitatea programului de creație propriu lui Victor Brauner, propunem o analiză comparată a considerațiilor publicate de artist în *Ultima oră* și a celor împărtășite cu un an mai devreme lui Ionel Jianu pentru interviul din *Rampa*. Analiza va scoate în evidență coerența programului de creație, observațiile din 1929 venind să completeze și să nuanțeze ideile cuprinse în interviul din 1928. Parcurgând primul pasaj al contribuției din 1929, cititorul realizează că pictorul revine la idei mai vechi, cuprinse în interviu. Acolo artistul își exprima gândurile referitoare la descoperirea de sine, la care a putut ajunge datorită „accidentului neprevăzut”, survenit în timpul activității desfășurate în atelier. Citind cu atenție prima propoziție a *Notelor plastice*, vom observa că ideea din convorbirea purtată cu Ionel Jianu este reluată în esența ei, doar că acum Brauner pare a fi înțeles într-un mod mai profund însuși mecanismul prin care un accident plastic apărut din senin în timpul activității creatoare poate favoriza descoperirea de sine. Considerăm că este posibil a stabili un raport de echivalență între „accidentul neprevăzut” și „problema pe care pictura o opune pictorului”, din moment ce în amândouă situațiile contribuția artistului este minimă,

¹⁰³ Preluând citatul, am optat pentru ortografia originală. Vezi Victor Brauner, „Note plastice”, în *Ultima oră* (București), 12 aprilie 1929, p. 2.

¹⁰⁴ Este interesant de observat că în 1929, când se referă la demersul său artistic, Brauner încă nu folosește cuvântul „suprarealism”. Critica vremii, în schimb, recunoaște în opera sa „amprenta stilistică” a mișcării inițiate de André Breton. Vezi în acest sens Roll (Stephan Roll), „Scurt circuit-Victor Brauner”, în *unu*, II, martie 1929 și Petru Comarnescu, *art. cit.* (1929), p. 2. Cele două texte critice sunt reproduse în finalul prezentelor considerații. Vezi capitolul *Cronici și texte despre Victor Brauner apărute în publicațiile românești din epocă*.

dacă nu chiar nulă, el nefăcând altceva decât să „pândească” apariția „accidentului neprevăzut”, ori pe aceea a „problemei pe care pictura o opune pictorului”. Altfel spus, în fazele incipiente ale procesului de creație atitudinea artistului este pasivă. Conform interviului, după părăsirea Școlii de Arte Frumoase, Brauner s-a retras în atelier pentru a lucra de unul singur. Acolo, în lumina unui „accident neprevăzut”, pe care-l bănuim de natură plastică – de vreme ce survenea în timpul activității creatoare –, pictorul se descoperea pe sine. Altfel spus, în înlănțuirea unor semne plastice care apăreau pe neașteptate în cursul procesului de creație, tânărul Brauner întrevedea o poartă deschisă către introspecție. Cea de-a doua mărturie, datând din 1929, nu face decât să reia ideea în alți termeni. Nici acum inițiativa cunoașterii de sine nu aparține artistului. De data aceasta pictura este cea care „propune” spre rezolvare probleme, a căror natură nu poate fi decât de natură plastică. Răspunzând „provocărilor” picturii, artistul va sfârși prin a dobândi o „personalitate”. Coroborând cele două mărturii, deducem că arta picturii era aceea care-l conducea pe tânărul artist către cunoașterea de sine, iar instrumentul cunoașterii este tocmai o problemă de ordin plastic apărută pe neașteptate, aptă a favoriza introspecția. Dacă vom trage semnul egalității între „neprevăzut” și „hazard” și vom accepta că neprevăzutul, sau hazardul, sau amândouă la un loc exercitau o presiune de natură psihologică asupra artistului aflat în fața șevaletului, va trebui să admitem că atât în 1928, cât și în 1929 Victor Brauner se raliase, *de facto*, poeticii suprarealiste. Aceasta în pofida faptului că nici în interviu și nici în *Notele plastice* el nu se referă direct la suprarealism. Ne vom aminti însă că în 1928 Brauner abia se întorsese de la Paris, unde a putut vedea creații plastice suprarealiste, după cum ne vom aminti că acele creații au putut fi analizate în cunoștință de cauză, tânărul pictor fiind deja familiarizat cu ideologia suprarealistă¹⁰⁵.

Aprofundând *Notele plastice*, observăm că pictorul aduce informații noi, prin care amplifică analiza procesului de creație, începută cu un an mai devreme, în interviu. Din cuprinsul acestuia aflăm că lucrând singur în atelier, „se descoperea din când în când în lumina unui accident neprevăzut”. Totuși, nu rezultă în nici un fel că această „descoperire de

¹⁰⁵ Revista *Contemporanul* anunța în 1924 apariția *Manifestului suprarealismului* la editura Sagittaire (vezi nota 1). Ne amintim că Ilarie Voronca supusese suprarealismul unei analize critice în paginile primului număr al *Integral*-ului, apărut în martie 1925, de unde rezultă că și Brauner cunoștea doctrina suprarealistă, în dubla sa calitate de prieten al lui Voronca și de inițiator al revistelor *Integral* și *75HP*, aceasta din urmă apărută în 1924. Vezi în acest sens subcapitolul *Faza pictopoetică, un antisuprarealism deghizat*.

sine" avea repercusiuni imediate asupra operei aflate în lucru, îngăduind atașarea ei unui stil, ori unei orientări plastice anume. Dimpotrivă, în concluzia intervenției sale, pictorul pare a fi mai degrabă rezervat, ținând să precizeze că „nu are un gen special”, „o credință hotărâtă”. Prin „gen special” și „credință hotărâtă” înțelegea, desigur, o formulă stilistică menită a exprima crezul său artistic din acel moment. Întrucât în interviu evită să facă trimitere nu doar la suprarealism, dar și la cubism și constructivism, care lăsaseră amprente adânci în opera sa, tragem concluzia că, în 1928, artistul refuza, cel puțin la nivelul declarațiilor, orice fel de „înregimentare”, lăsându-și deschisă calea pentru viitoare opțiuni. Prin această tăcere, Brauner dorea probabil să preîntâmpine apariția unor tensiuni în mișcarea românească de avangardă, în acel moment prea puțin deschisă experimentelor suprarealiste. Nu trebuie să se piardă din vedere că în timpul primei sale călătorii la Paris și după întoarcerea sa în țară, colaborase la revista *Integral*, refractară la înnoirile propuse de Breton. Afirmatiile din finalul interviului vor fi avut rostul de a „camufla” simpatiile sale suprarealiste: „[...] Eu sunt pictor. Nu mă opresc în domeniile gândirii, ci mă las condus de sensibilitate, e singurul mijloc de-a face pictură”¹⁰⁶. Ajungem la concluzia că pictorul făcea o distincție clară între mesajul pur plastic și cel „literar” al tabloului, preferând să-și cantoneze cercetările în zona expresiei plastice pure. Întrebat de Ionel Jianu dacă activitatea sa de pictor nu interfera cu aceea a literatului, criticul referindu-se, desigur, la conținutul de idei, la semnificația literală a operei plastice, net favorizată de poetica suprarealistă, Brauner răspunde: „[...] Modernismul meu, dacă vrei să numești astfel predilecția mea pentru planuri și construcții, e formal numai”¹⁰⁷. Refuzul de a aprofunda conținutul de idei al operei plastice ni se pare a fi atipic pentru un artist care peste foarte puțin timp avea să adere la mișcarea inițiată de André Breton, la început ca simplu simpatizant, apoi ca membru care și-a însușit întregul aparat doctrinar al mișcării.

Dacă în interviul acordat lui Ionel Jianu artistul pare a evita identificarea programului său de creație cu cel suprarealist, motiv pentru care în finalul interviului insistă asupra purismului plastic al viziunii sale, nu tot astfel vor sta lucrurile un an mai târziu. În cuprinsul *Notelor plastice* publicate cu prilejul *Expoziției grupului de artă nouă*, Brauner mărturisește pentru întâia oară că elementele de conținut – noi le vom spune de conținut literar – nu-i mai sunt total indiferente. Devenim

¹⁰⁶ Ionel Jianu, *art. cit.*, p. 2.

¹⁰⁷ *Ibidem*.

conștienți de acest fapt citind mai mult printre rânduri. Astfel, cuvântul „romantism” intervine în discursul artistului. Brauner consideră că acceptarea sugestiilor prin care imaginea plastică ajunge să se autogenereze ține de o atitudine creatoare romantică¹⁰⁸. Sarcina artistului se rezumă la dezvoltarea potențialităților plastice și de conținut furnizate de „problema pe care pictura o opune pictorului”. Abandonarea propriei voințe în cuprinsul actului creator își află însă un corespondent și în poetica suprarealistă, inițiativei creatorului substituindu-i-se capacitatea sa de a accepta sugestiile „dicteului automat”. Potrivit lui Breton, întreaga inițiativă este delegată mâinii care scrie. Poetul trebuie doar să vegheze ca mâna să nu se oprească nici o clipă din scris, astfel încât gândirea discursivă, diurnă, să nu interfereze cu șuvoiul de mesaje furnizat de subconștient și inconștient¹⁰⁹. Altfel spus, renunțând la propriile-i proiecte și la pretenția de a „stăpâni” opera aflată în lucru, totodată acceptând să dezvolte sugestii survenite spontan în cursul procesului de creație, Brauner oferă subconștientului și inconștientului o partitură dintre cele mai însemnate în cuprinsul poeziei sale. Aceasta se afla în curs de constituire în intervalul 1928-1929. Introducând în ecuația interpretativă cuvintele „incubație” și „germinație”, pictorul face distincție între două moduri opuse ale reprezentării. Creația mimetică, de tip realist corespunde „incubației”, artistul având misiunea să dezvolte ceva deja existent, în vreme ce „germinația” corespunde atitudinii cu adevărat creatoare, care nu pornește de la datele concrete ale naturii, așa cum acestea sunt percepute cu ajutorul simțului văzului, ci de la un „reflex al naturii”, sălășluit în chiar adâncul ființei creatorului. Lesne putem observa cum datele esențiale ale unui program suprarealist de creație sunt asimilate de Brauner, fără ca el să pronunțe deocamdată cuvântul suprarealism. Totuși, după cum am arătat deja, în momentul în care pictorul își redacta *Notele plastice*, critica vremii recunoștea în creațiile sale cele mai recente matricea stilistică a suprarealismului¹¹⁰. Ne putem întreba, firește, de ce în 1929 Brauner evita încă să-și declare

¹⁰⁸ Nu este deloc exclus ca „romantism” să aibă pentru Victor Brauner o valoare de substitut, trebuind să înlocuiască vocabula „suprarealism”, pe care în 1929 se ferea încă să o pronunțe, ținând probabil seamă de simpatia restrânsă sau evasivă pe care mediile românești de avangardă o manifestau în raport cu suprarealismul.

¹⁰⁹ Vezi nota 9.

¹¹⁰ Vezi nota 104. Nu doar Petru Comarnescu și Stephan Roll indică suprarealismul în calitate de „sursă” a imaginilor expuse de Brauner în 1929, ci și Ilarie Voronca: „Cu o undiță de lumină Victor Brauner scoate la iveală din întunericul din el sau din afară peștii formelor care să spargă coaja de cotidian și de obicinuință, să aducă pe mesele cu manuale și gazete, svârcolirea unui vierme de azur. Atâtea visuri câte corăbii scufundate în noi: Echivalentul lui Victor Brauner în poem: Stephan Roll”. Ilarie Voronca, „Victor Brauner”, în *unu*, II, martie 1929, p. 1. Să mai semnalăm că în paginile aceluiași

în mod deschis simpatia pentru suprarealism? Considerăm că atitudinea sa de prea discret adept al mișcării inițiate de Breton poate fi explicată prin aceea că se simțea încă puternic legat de mișcarea românească de avangardă, de prietenul său Ilarie Voronca și de concepțiile pe care acesta le avea asupra fenomenului creativității. Or, s-a văzut, privitor la suprarealism, Voronca adoptase o atitudine mai degrabă critică¹¹¹. Iată și motivul pentru care considerăm că însușindu-și la început doar „mecanica” poeticii suprarealiste¹¹², în parte conștient, întrucât citise *Manifestul* și văzuse în 1925, la Paris, pictură suprarealistă, în parte „din instinct”, datorită unei *forma mentis* de tip suprarealist, Brauner inventează în 1929 un suprarealism „pentru propriul uz”, pe care-l înfățișează publicului și cercurilor românești de avangardă, ferindu-se însă a sugera că între tablourile expuse în acel an și mișcarea condusă de Breton ar exista vreo legătură. Voronca criticase suprarealismul, contestându-i tocmai fundamentele ideologice. Poetul considera că sondarea subconștientului și a inconștientului era un exercițiu mai degrabă firesc, caracteristic oricărui act creator autentic. Prin deducție, ajungem la concluzia că, potrivit lui Voronca, nici Brauner nu avea cum să ocolească „interogarea” straturilor profunde ale vieții psihice. Voronca se referă la romantism ca la un precursor al suprarealismului¹¹³. De

număr din *unu*, Stephan Roll și Ilarie Voronca s-au pus de acord că imaginile create de Brauner „jertfesc” pe altarul suprarealismului. Primul o afirmă direct, iar cel de al doilea pe o cale doar ocolită, lăsând impresia că „descrie” procedee de creație proprii lui Victor Brauner. Prin această „stratagemă”, Voronca îndrumă atenția cunoscătorilor către filonul suprarealist al inspirației pictorului, evitând totuși să articuleze cuvântul „suprarealism”, care nu-i inspira simpatie, judecând după articolul „Suprarealism și integralism”, publicat în primul număr al *Integral*-ului.

¹¹¹ Vezi articolul „Suprarealism și integralism”, semnat de Ilarie Voronca în primul număr al *Integral*-ului. Influența pe care Voronca a avut-o asupra mișcării românești de avangardă, alături de Ion Vinea, Max Herman Maxy și Marcel Iancu, va fi exercitată în „epoca” revistei *unu* de poetul Sașa Pană. Prin direcția pe care acesta o imprimă publicației, opțiunea pentru suprarealism nu va mai apărea ca un „defect”, ci își va dobândi pe deplin și definitiv legitimitatea. Semnificativă în acest sens ni se pare a fi și corespondența pe care inițiatorul revistei *unu* o poartă cu André Breton. Vezi Sașa Pană, *Născut în '02 – Memorii, file de jurnal, evocări*, București, Minerva, 1973, pp. 517-519.

¹¹² Brauner își va însuși concepțiile suprarealiste în forma lor „ortodoxă” în timpul celei de a doua șederi la Paris, de îndată ce va deveni membru al grupului suprarealist.

¹¹³ „[...] Suprarealismul e încă din seria străduințelor sus amintite. / Pentru efortul acesta, entuziasmul nostru i-l dăruim întreg. Pentru posibilitățile și fecundarea lui însă, rezervele noastre sunt infinite. Față de avuția de inedit a curentelor precedente suprarealismul nu cuprinde nici un aport propriu. Dimpotrivă. Doctrina lui înseamnă o întoarcere târzie spre un izvor din trecut. Instituirea hașişului și visului ca principii de artă, dezagregarea excesivă, aparținuseră încă de mult expresionismului, acesta la rândul lui reeditat al complângerilor nazale romantice.” Ilarie Voronca, *art. cit.*, p. 4.

altfel, sursa vocabulei „romantism”, inclusă *Notelor plastice* pe care Brauner le semnează în *Ultima oră*, poate fi chiar articolul prietenului său, în care programul suprarealist de creație este echivalat celui romantic. Ideea „ocultării” suprarealismului prin romantism îi va fi fost sugerată tocmai de articolul lui Voronca din *Integral*, pe care presupunem că îl citise. Firește, trebuie avută în vedere și ipoteza potrivit căreia ideile din *Suprarealism și integralism* au fost dezbătute de Voronca și Brauner în calitate lor de „comilioni” la 75HP, înainte ca articolul să fi fost scris și publicat. Este interesant de observat că raportul artă-vis, căruia Voronca îi găsește modelul în creațiile expresioniste – acestea, la rândul lor, reeditaseră experiențele romantismului – este preluată și de Victor Brauner. În cuprinsul *Notelor plastice* cuvintele „romantism” și „visător” sunt alăturate, Brauner atrăgând atenția asupra raportului de determinare ce le caracterizează.

În pofida deosebirilor existente între interviu și *Notele plastice* publicate cu un an mai târziu, la o lectură atentă se poate constata o coerență a programului de creație corespunzător intervalului 1928-1929, când Brauner trece treptat de la sinteza expresionism-cubism-construc-tivism către o viziune „ortodox” suprarealistă. Am avut deja ocazia să constatăm că trecerea nu s-a făcut fără eforturi de adaptare, acestea, la rândul lor, fiind dublate de prudente omiteri ale vocabulei suprarealism. „Compulsarea” celor două mărturii, ca și când ar fi vorba de una singură, va evidenția, o dată în plus, coerența programului de creație. Artificiul va pune în lumină „firul roșu” potrivit căruia ideile concordante se înlănțuiesc, conducând de la faza exercițiilor pur plastice, când, accidental, artistului îi era îngăduit să-și scruteze adâncurile sinelui, către programul de creație suprarealist, care impunea o anume metodă în descoperirea „zăcământului” tănuit de subconștient și inconștient. Descoperirea devenea posibilă prin cultivarea accidentului și a hazardului pe tot parcursul procesului de creație. De altfel, partea cea mai consistentă a *Notelor plastice* pare a lămuri tocmai modul în care artistul trece de la acceptarea sugestiilor hazardului – acel „accident neprevăzut” survenit în timpul muncii în atelier, echivalent al „problemei pe care pictura o opune pictorului” – la cultivarea sistematică a unor asemenea sugestii. În opinia lui Brauner, pentru ca artistul să poată depăși condiția de „meșteșugar”, spre a se înălța la aceea mai de râvnit a „visătorului”, era absolut necesară abandonarea în cursul activității creatoare a concepției de tip „incubație”, optând în schimb pentru o alta, pe care o numește de tip „germinație”. Am avut deja ocazia să vedem că pentru

Brauner aceste două concepții ireconciliabile asupra creației plastice corespund artei mimetice și celei fantast-imaginative¹¹⁴.

Abordarea comparată a celor două documente dovedește că Brauner reia în cea de-a doua mărturie idei împărtășite cu un an mai devreme lui Ionel Jianu, nuanțându-le însă în așa fel încât să poată deveni ilustrative pentru un program de creație suprarealist. Aceasta în pofida faptului că, din rațiuni numai de el știute, încă nu dorea să fie perceput în calitate de „adept” al lui André Breton.

Despre introviziuni

La o lectură atentă a *Notelor plastice* publicate în 1929, cea mai importantă contribuție teoretică a lui Brauner pare a fi descoperirea conceptului de „introviziune”. Parcurgând fragmentul, realizăm că în locul unei definiții riguroase, Brauner ne oferă o descriere mai mult sau mai puțin amănunțită a „introviziunii”¹¹⁵. Credem că o abordare a „conținutului” acesteia devine posibilă abia prin raportare la acel „reflex al naturii”, despre care artistul ne vorbește în cuprinsul aceluiași *Note plastice*:

¹¹⁴ Faptul că Victor Brauner a dezbătut în cercul său de prieteni ideile publicate în „Notele plastice” rezultă și dintr-o observație cuprinsă în articolul lui Max Herman Maxy, consacrat lui Victor Brauner. Autorul vorbește despre „aparență și psihoză”. „Aparența” își poate afla corespondentul în arta de tip mimetic, în vreme ce „psihoza” – căreia, fără nici o îndoială, Maxy nu îi conferea înțelesul ei medical – e un corespondent al „introviziunilor” lui Victor Brauner, altfel spus, al „sondării subconștientului”, având drept rezultat opusul unei arte de tip mimetic. Și pentru Maxy romantismul este un „substitut” al suprarealismului. Împrejurarea poate constitui o dovadă că avangardiștii români își comunicau ideile, altminteri n-ar fi fost posibil ca Brauner, Voronca și Maxy să încerce a găsi o anume corespondență între poetica romantică și cea suprarealistă. În 1929, Victor Brauner „oculta” suprarealismul prin romantism din niște pricini numai de el cunoscute. Tot așa va proceda și Max Herman Maxy în articolul pe care în 1966 îl consacră lui Victor Brauner, însă rațiunile lui au fost cu totul altele decât acelea ale lui Brauner. În plină perioadă comunistă, când ajunsese să facă parte din structurile diriguitoare ale vieții artistice de la noi, Maxy se ferește să amintească suprarealismul, etichetat de mentalitatea oficială ca „decadent”. Avem convingerea că observațiile publicate în 1966 ar fi fost mai pertinente, în cazul în care autorul articolului ar fi renunțat la formulările perifrastice și s-ar fi referit direct la suprarealism (vezi Max Herman Maxy, *art. cit.*, p. 197).

¹¹⁵ Vezi nota 103.

„Există un reflex al naturii în noi, de la care plec și pe al cărui rezultat mă bizui. Contopit în acest reflex parvin la o totală indiferență față de natura concretă. Descoperindu-i un nou proces de creare, ea nu mi-ar putea decât împiedica reprezentarea. Determinarea reflexului va trebui permanent să subziste artistului, căruia i se impune să fie pregătit în orice moment spre exteriorizare. De aici inutilitatea atelierului, a timpului material. / Tabloul domnișoarei colorate a durat să-l pun la punct o jumătate de oră, după ce l-am pregătit și l-am fermentat în mine până la ultimul amănunt”¹¹⁶.

Dacă vom compara fragmentul referitor la „reflexul naturii” pe care fiecare artist îl poartă în sine – de vreme ce Brauner folosește pluralul –, cu descrierea „introviziunilor”, descoperim un element de legătură, o verigă între cele două concepte sau noțiuni. Este vorba de soluția creatoare antimimetică pe care „reflexul naturii” o determină și pe care „introviziunea”, de asemenea, o presupune. Dar atunci va trebui să admitem că „introviziunea” este tot una cu aducerea la vizibil a „reflexului naturii”. Acesta din urmă este tănuț în ființa pictorului, iar „introviziunea”, după cum îi spune și numele, este o privire pe care artistul o îndreaptă către adâncul propriului sine, tocmai pentru a descoperi amintitul „reflex”. Din mărturia lui Brauner nu rezultă dacă acest „reflex” este dependent de straturile subconștiente și inconștiente ale psihicului creatorului¹¹⁷, totuși, prin raportare la un anume fragment

¹¹⁶ Vezi Victor Brauner, *art. cit.*, p. 2.

¹¹⁷ „Reflexul naturii”, pe care artistul îl poartă – potrivit mărturiei lui Brauner – în adâncul propriei ființe, trebuie conceput ca imagine „în oglindă” a realității exterioare, însă drastic modificată de subiectivitatea creatorului. Sintagma ar putea primi însă și-o interpretare platoniciană. În acest caz, „reflexul naturii”, sălășluit în intimitatea ființei creatorului, ar fi corespondentul unei realități de ordin mai înalt, opusă naturii exterioare, concrete. Dar în acest caz va trebui să se admită că artistul devine un depozitar al „esențelor”, identificabile ideii platoniciene. În textul său, Brauner afirmă că „reflexul naturii” este purtător al unei informații esențiale și perene. Datoria plasticianului constă tocmai în vizualizarea acestei informații: „Opera plastică presupune durabilitatea ei în urma tuturor evenimentelor” (vezi Victor Brauner, *art. cit.*, p. 2). În pofida redactării greoaie, reiese totuși în mod limpede că „durabilitatea” operei plastice este determinată de caracterul esențial al „reflexului naturii”, opus „evenimentelor” tranzitorii. Un alt detaliu, concordant cu cel mai înainte menționat, se referă la „inutilitatea atelierului, a timpului material”. Deducem că, spre deosebire de natura materială, exterioară, „reflexul naturii” descoperit de artist în intimitatea propriei ființe, a „sinelui”, nu suferă condiționările spațiului și timpului. Esențialitate, aspațialitate și atemporalitate sunt caracteristici ce îngăduie, în opinia noastră, identificarea „reflexului naturii” cu ideea platoniciană. Potrivit gândirii lui Platon, omul nu este total rupt de lumea ideilor, tocmai pentru că este capabil „a-și” aminti această lume, căreia, cândva, îi era consubstanțial. Să mai notăm că vizualizând „reflexul naturii”, artistul se situează la polul opus artei mimetice. Această convingere proprie lui Brauner este în mod neașteptat concordantă cu gândirea lui Constantin Brâncuși:

al articolului *Suprarealism și integralism*¹¹⁸, este posibil a asimila „reflexul naturii” cu „zăcămintul” de emoții la care se referă Voronca: „Întreg avutul de sentimente, idei, amintiri, peisagii, fângăduinți, melodii, sălășluiesc nenumărați în dezordine, ca grâne în magaziile subconștientului. Din acestea gestul artistului se împlinea. De aici ejacula inspirația”¹¹⁹. Cu titlu provizoriu, vom deduce că, pentru Brauner, întreg procesul de creație se rezumă la „captarea” introviziunilor, la „materializarea” lor în tablouri sau desene. Poate că tocmai acesta este motivul pentru care în cuprinsul unei exegeze relativ recente se afirmă că introviziunile sunt chiar imaginile expuse de Brauner în 1929, la *Expoziția grupului de artă nouă*¹²⁰. Trebuie totuși să observăm că în

„Nebuni sunt cei ce consideră lucrările mele abstracte [...] Ceea ce cred ei că-i abstract e tot ce poate fi mai realist, căci realul nu înseamnă forma exterioară, ci ideea, esența lucrurilor”. „*They are fools [...] who call my work abstract. What they think to be abstract is the most realistic, because what is real is not the outer form, but the idea, the essence of things.*” Sidney Geist, *Brancusi, A Study of the Sculpture*, New York, Grossman Publishers, 1968, p. 146. Considerăm că o asemenea concordanță nu poate fi rodul simplei întâmplări. Suntem tentați să vedem aici rezultatul unei învățături pe care sculptorul i-a putut-o transmite pictorului. Este îndeobște acceptat că Brauner îl întâlnește pe Constantin Brâncuși în 1930, cu prilejul celei de a doua călătorii la Paris. Totuși, nu este exclus ca în intervalul 1925-1928 pictorul să-l fi vizitat deja pe sculptor, cu atât mai mult cu cât acesta era cunoscut și apreciat în mediile românești de avangardă. La București, *Contimporanul* îi consacrase un întreg număr, iar revista *Integral* publicase câteva din aforismele sale (vezi *Contimporanul*, an IV, n° 52, ianuarie 1925 și *Integral*, n° 4, 1925, p. 5). Potrivit lui Sarane Alexandrian, întâlnirea dintre Brauner și Brâncuși s-a produs în anul 1925 (vezi nota 84).

¹¹⁸ Brauner avea cu certitudine cunoștință de articolul pe care Ilarie Voronca îl semnează în primul număr al revistei *Integral*.

¹¹⁹ Autorul nu se mărginește la a trasa un „inventar” al subconștientului, ci schițează o schemă rezumativă a mecanismului creativității. În cuprinsul acesteia, actul creator este echivalat celui sexual. În conjuncția dintre creator și lume – căreia, s-a văzut, Voronca îi conferă conotații erotice –, artistul este imaginat ca parte activă, lumea exterioară corespunzând elementului feminin și pasiv. Artistul nu își extrage inspirația, așa cum s-ar putea crede, „din lume”, ci are misiunea de a o „fecunda”. Ținând seamă de coordonatele generale ale acestei scheme, se poate admite că între lumea lăuntrică și cea exterioară există o anume corespondență, realitățile interioare precumpănind însă asupra celor exterioare, după cum și principiul masculin, în calitatea sa de principiu activ, precumpănește asupra celui feminin. Acest tip de subordonare corespunde raportului existent între ideea platoniciană și „reflexul” acesteia în materie. Probabil că din acest motiv, încercând să definească introviziunea, Brauner a pronunțat și el cuvântul „reflex”. Ilarie Voronca, *art. cit.* (1925), p. 5.

¹²⁰ „În 1929, la expoziția colectivă a *Grupului de artă nouă*, pictorul prezintă o serie de opere – cele mai multe dintre acestea fiind acuarele – intitulate introviziuni.” „*En 1929, à l'exposition collective du Groupe d'Art Nouveau, le peintre présente une série d'œuvres – des aquarelles pour la plupart – intitulées Introvisions.*” Marina Vanci-Perahim, *art. cit.* (1994), p. 48.

catalogul expoziției cuvântul „introviziune” nu apare în titlurile lucrărilor¹²¹. Această împrejurare ne obligă să privim într-un mod mai nuanțat realitatea pe care Brauner o desemnează prin vocabula introviziune. Contrar celor afirmate în exegeză, este posibil ca imaginile expuse în 1929 să fie doar niște „stadii pregătitoare” ce conduc către realitatea numită introviziune. În cazul acesta însă, întreg procesul de creație caracteristic lui Brauner va trebui reconfigurat. Pictorul nu mai urmărește să realizeze tablouri „definitive”, a căror însușire de căpătâi ar fi „perfecțiunea”, în sensul pe care tradiția plastică l-a conferit acestui termen. Dimpotrivă, fiecare tablou, fiecare desen nu este decât un stadiu care îl apropie pe artist de acea stare ideală a imaginii, numită introviziune, în aparență imposibil de atins cu mijloacele materiale ale picturii, ori cu acelea ale desenului. Dar atunci, parcursul creator al pictorului se aseamănă foarte mult cu acela al lui Constantin Brâncuși. Slujind prin arta sa ideologia platoniciană, sculptorul își desăvârșește neîncetat formele, fiecare operă conducându-l tot mai aproape de realitatea ideii, a esenței (vezi în acest sens considerațiile noastre din cuprinsul notei 117). Un fragment din definiția pe care Brauner o dă „introviziunii” atestă o concepție similară asupra procesului de creație, în cuprinsul căruia apropierea de „idee”, ori de „esență” nu se face decât în etape: „Prin imaginile și analizele pentru introviziuni, încerc să creez un punct nou al picturii, caracterizându-i o mișcare dintr-un dinam sufletesc și neimpregnat de elementele așa cum ele există în natură”¹²². Așadar, operele expuse în 1929, ar putea fi „imagini și analize pentru introviziuni”. Ținând seamă de această posibilitate, deducem că, din mijloc, introviziunea devine scop. În concepția lui Brauner nu introviziunea este cea care-și găsește reflectarea în structurile plastice, ci acestea au menirea de a conduce, printr-un fel de maieutică *sui generis*, la introviziune. Vom evoca încă o dată interviul din 1928 din care aflăm că, lucrând singur în atelier, pictorului i se întâmpla să aibă revelația sinelui, acesta dezvăluindu-i-se, când și când, în lumina unui accident plastic neprevăzut. Din compararea celor două mărturii scrise – interviul din 1928 și textul publicat de pictor în 1929 –, rezultă că introviziunea și cunoașterea de sine sunt fie unul și același lucru, fie realități echivalente, care se pot substitui una celeilalte în cursul procesului de creație. Drept urmare, puse în slujba genezei imaginii plastice, amândouă

¹²¹ *Compoziție pastorală, Compoziție de atitudine, Cow-boy, I.M. Portret pentru mai târziu, Pasăre prizonieră, F.C. Domnișoară colorată, Peisaj cu duet, Problemă de circulație* (cf. Catalogului expoziției din 1929 a *Grupului de artă nouă*).

¹²² Vezi nota 103.

conduc către o concepție opusă celei realist-mimetice. Punând fragmentul de mărturie de mai sus, ca să spunem așa, „sub lupă“, aflăm că introviziunile devin „model al artistului“. Acesta, nemaifiind nevoit să se adreseze structurilor vizuale ale lumii exterioare atunci când își alege subiectele, sfârșește prin a se apleca doar asupra „zăcămintului“ de imagini aflat în forul său interior. În cazul în care ar fi continuat să „delege“ evenimentelor lumii exterioare calitatea de „model“, creațiile sale ar fi rămas cantonate între limitele unui realism plat. Din mărturia transmisă de artist, rezultă că „reflexul naturii“ nu se oferă, pur și simplu, receptivității sale, ci se cere descoperit și cucerit în cursul procesului de creație. Altfel spus, pentru a avea acces la acest „model“ tănuit în adâncul ființei sale, Brauner este obligat să-și regândească strategia. Mijlocitor între ființa conștientă a artistului și „modelul“ lăuntric este „dynamul sufletesc“ la care pictorul se referă în mărturia sa. Acesta conferă picturii „o mișcare“ ce-o orientează nu către cele exterioare, ci spre acel „reflex al naturii“ pe care pictorul îl poartă în sine, și care trebuie considerat, în spirit brâncușian, drept „esență“ a lucrurilor văzute. Să mai notăm că Brauner pare a fi la curent cu înțelesul etimologic al cuvântului „dynam“, în limba greacă *η δυναμις* însemnând mișcare și putere deopotrivă. Așadar, pictorul se referă la o mișcare a sufletului, sau la o putere a acestuia, pe care știe să le activeze în folosul artei sale. Spre a-și exemplifica afirmațiile, el se referă la *Domnișoara colorată*, prezentată publicului în 1929, la *Expoziția grupului de artă nouă*. Artistul precizează că actul propriu-zis al pictării a durat nu mai mult de-o „jumătate de oră“, dar că imaginea fusese îndelung „pregătită și fermentată“ în forul său interior, „până la ultimul amănunt“. Din acest detaliu „tehnic“ deducem că introviziunile sunt asimilabile unui autentic exercițiu spiritual: înainte de a deveni „imagine plastică“, ele trec prin stadiul unei intense elaborări mentale. Potrivit lui Brauner, activitatea mentală este adevăratul „suport“ al introviziunii, însă „declanșatorul“ ei pare a fi activitatea de atelier, exercițiul plastic propriu-zis. Altfel spus, în căutarea introviziunii, Brauner se lasă călăuzit de „dicteul automat“ al mâinii. Aceasta vagabondează pe suprafața pânzei ori a hârtiei, până când „accidentul neprevăzut“ survine. Semnul plastic generat de hazard devine „temelie“ a introviziunii. Ținând seamă de relatarea în care pictorul evocă circumstanțele genezei *Autoportretului* din 1931¹²³, totodată amintindu-ne că potrivit poeticii lui Brauner „necesitatea psihologică“ poate declanșa o activitate creatoare în cursul căreia artistul nu mai ține seamă de coordonatele exterioare ale

¹²³ Vezi nota 96.

modelului, întrucât imaginea nou creată nu își mai găsește „un corespondent fidel în afară“, suntem de părere că autoportretul din 1931 este ilustrativ pentru trecerea de la imaginea realistă, de tip tradițional, la ceea ce artistul considera a fi o „introviziune“. Observația dobândește un plus de relevanță atunci când devenim conștienți de faptul că tabloul se împărtășește, în egală măsură, din două regimuri distincte și totodată opuse ale imaginii plastice: cel realist și cel antimimetic. Așadar, potrivit concepțiilor lui Brauner, amintitul autoportret este, simultan, imagine realistă și „introviziune“¹²⁴. Întrucât pictorul și-a pozat sieși, s-ar fi putut ajunge la o simplă imagine realistă. Totuși, „necesitatea psihologică“ a impus o soluție care nu ținea seamă de exigențele reprezentării pur mimetice. „Necesitatea psihologică“ la care Brauner se referă în mărturia privitoare la introviziuni era determinată, în cazul autoportretului, de starea de „golire de sine“ pe care a resimțit-o în momentul în care se hotărâse să își fixeze trăsăturile chipului pe pânză. Tabloul nu a fost proiectat ca simplu autoportret, întrucât pictorul nu s-a reprezentat doar pe sine, ci, așa cum am arătat deja, a înfățișat chiar reflexul chipului său pe suprafața lucie a unei oglinzi, prin aceasta amintindu-și, poate, de un mai vechi procedeu de creație, recomandat de Leonardo da Vinci. Din punct de vedere iconografic, imaginea contrage două realități: a chipului și a oglinzii deopotrivă. Totuși, pictorul a considerat că până și artificele „reprezentării unei oglinziri“ era neconcludent pentru căutările sale estetice din acel moment, motiv pentru care, de îndată ce imaginea de tip mimetic a fost creată, s-a decis pentru complicarea ecuației compoziționale. Sintagma „pentru a-i da puțină viață, pentru a-l face puțin mai extravagant“¹²⁵, poate fi interpretată ca dorință „de a merge mai departe“, în sensul desăvârșirii operei. Prin detaliul iconografic al ochiului eviscerat, adăugat într-o a doua etapă a procesului de creație, Brauner a optat pentru ceea ce, în spirit brâncușian, ar putea fi desemnat drept „principiu creator al neasemănării“¹²⁶. Hotărând că atari prelungiri ale creativității erau admise, din moment ce într-una din mărturiile recunoaște că „totul este posibil“¹²⁷, pictorul a translat în mod deliberat autoportretul din zona reprezentării realiste, în aceea consacrată unei mai fertile colaborări cu imaginarul. Să mai observăm că o afirmație precum „totul este posibil“,

¹²⁴ Vezi nota 103.

¹²⁵ Formulare inclusă mărturiei referitoare la geneza celebrului autoportret. Vezi nota 96.

¹²⁶ Vezi Cristian-Robert Velescu, *Concepte ale poeticii lui Constantin Brâncuși*, București, Univers enciclopedic, 1999, p. 104 ș.u.

¹²⁷ Vezi nota 125.

sugerează acceptarea necondiționată a funcției călăuzitoare a hazardului. Acesta înlesnește trecerea de la simpla reproducere a realității vizibile la sondarea „zonei” posibilului, proteică și polimorfă prin definiție. Pictându-și autoportretul, Brauner va fi acceptat colaborarea cu hazardul, în calitatea acestuia de „motor” al activității creatoare.

Amintindu-ne că la începutul formației sale pictorul obișnuia să se descopere din când în când „în lumina unui accident neprevăzut”, totodată amintindu-ne că în acea zi a anului 1931, când tocmai terminase „faza realistă” a celebrului autoportret, se simțise „golit de sine însuși”, aflându-se așadar într-o stare sufletească puțin favorabilă explorărilor conștiente, vom admite că, printr-un simplu joc al penelului, pictorul a descoperit detaliul iconografic al ochiului eviscerat. Acesta va fi fost adăugat oarecum mecanic, sub presiunile unui *sui generis* „dicteu automat”, de natură plastică. Iată motivul pentru care considerăm că *Autoportretul* din 1931 este o operă cheie: supunându-se coordonatelor realismului optic, el se deschide în egală măsură și „tehnicii” de creație pe care Brauner a desemnat-o prin termenul de introviziune. Aceasta devine „vehicul” ce conduce la creația propriu-zis suprarealistă. Așadar, nu este imposibil a imagina că introviziunile sunt rezultatul unei forme de „dicteu automat”, inventat de Brauner pentru propriu-i uz, încă înainte ca acesta să fi fost statuat de către André Breton în calitate de procedeu de creație „oficial”, caracteristic poeziei suprarealiste. Pentru a întări ipoteza noastră, este util să rememorăm cuvintele unuia dintre criticii lui Brauner și totodată prieten al acestuia: „Cu o undiță de lumină Victor Brauner scoate la iveală din întunericul din el sau din afară peștii formelor care să spargă coaja de cotidian și de obicinuiță...”¹²⁸.

¹²⁸ Ilarie Voronca, *art. cit.* (1929), p. 1.

Victor Brauner portretist. Considerații privind iconografia unui portret al lui Geo Bogza

Dacă ne vom întreba care anume sunt simptomele orientării lui Victor Brauner către suprarealism în momentul 1924, un posibil răspuns ar putea fi formulat prin extrapolarea observației lui Hans Arp, referitoare la „constructivismul oriental” al lui Marcel Iancu¹²⁹. În 1924, premisele evoluției lui Marcel Iancu și Victor Brauner sunt identice: amândoi încep prin a-și cantona căutările la limita dintre cubism și constructivism¹³⁰. Din această perspectivă, „constructivismul oriental” ar putea fi interpretat drept premisă a suprarealismului românesc. Nu este însă mai puțin adevărat că în timp ce la Marcel Iancu soluțiile plastice de sorginte expresionistă pătrund osmotic în structurile geometric-raționale ale imaginii, în lucrările prezentate de Victor Brauner în 1924 la *Maison d'art* cele două registre stilistice își păstrează individualitatea¹³¹. Judecând după reproducerile publicate în *75HP*, „deschiderea” către un suprarealism incipient poate fi descoperită la una din cele două imagini îndatorate unei viziuni expresioniste¹³². Cercetând cu mai multă luare

¹²⁹ Vezi nota 59. Pentru Arp, „constructivismul oriental” constituia, probabil, un „caz particular” al constructivismului, acesta devenind în mod neașteptat și inexplicabil permeabil energiilor iraționalului și inconștientului. Formularea „constructivism dionisiac” ar putea indica aceeași realitate stilistică. Ținând seamă de disponibilitatea lui Marcel Iancu de a se îndepărta de claritatea „apollinică” a constructivismului, va trebui să admitem că un constructivism „eretic” se apropia, prin forța împrejurărilor, de exigențele unui program suprarealist de creație.

¹³⁰ Analizând operele ce urmau a fi expuse de Brauner la *Maison d'art*, Ilarie Voronca adaugă celor două direcții stilistice deja amintite o a treia: „Din toate etapele de evoluție, expresionism, cubism, și mai cu seamă cea din urmă, superior și abstract ordonată – constructivism – personalitatea D-lui V. Brauner se distinge cu luciri de metal, cu opriri sigure de stilet”. Ilarie Voronca, *art. cit.* (1924).

¹³¹ Cinci dintre aceste lucrări sunt reproduse în *75HP*.

¹³² Nu știm unde se află astăzi originalul tabloului. În consecință, încadrarea stilistică nu poate fi făcută decât pornind de la reproducerea din *75HP* și de la observațiile cu caracter general ale lui Ilarie Voronca. Potrivit lui Sarane Alexandrian, în expoziție

aminte reproducerea, vom observa că un personaj își ține propriul cap între palme, părând a-l oferi unui al doilea personaj, decapitat și el. Prin neverosimilul substanței tematicе, imaginea este, deja, pe de-a-ntregul suprarealistă. Privitor la tehnică și factură este dificil a ne pronunța, atâta timp cât originalul nu poate fi cercetat. Totuși, dintre cele trei direcții stilistice semnalate de Ilarie Voronca, expresionismul pare a-și fi așternut amprenta într-un mod mai hotărât asupra acestei imagini neobișnuite. În absența originalului, propunem o aprofundare a reproducerii din 75HP pe o cale ocolită, confruntând-o cu o operă înrudită din punct de vedere tematic. Avem în vedere tabloul intitulat *Poetul Geo Bogza arată capului său peisajul cu sonde*¹³³. Unitatea tematică ne încurajează să translăm tehnica și factura tabloului ce-l are ca protagonist pe Geo Bogza, asupra celui reprodus în 75HP, spre a-i reconstitui acestuia din urmă profilul stilistic. Pensulația generoasă, liberă, caracteristică tabloului intitulat *Poetul Geo Bogza arată capului său peisajul cu sonde*, pare a-și afla un corespondent în factura tabloului ce face obiectul atenției noastre. Atâta doar că suntem nevoiți să ne exprimăm asupra unui aspect care privește tehnica picturii, comparând un original cu o palidă reproducere tipărită. Paralelismul de factură pe care îl presupunem ca fiind real¹³⁴, pare a indica expresionismul ca posibil „punct de pornire” pentru tabloul reprodus în paginile revistei 75HP. Dacă în cazul acestuia componenta plastică expresionistă poate fi doar presupusă, nu același lucru se poate afirma despre iconografia sa. „Pretimpuriu suprarealistă”, ea pare a-și afla adevărata origine în ambianța pro-dadaistă de la 75HP, aceeași care, ulterior, a influențat și

a fost prezentată o serie de tablouri, dintre care unul purta titlul *Loisirs*. Totuși, formularea exegetului poate fi interpretată și în sensul că întreaga serie purta acest titlu generic: „Scandalizează prin tablourile sale provocatoare, precum *Loisirs*, unde bărbații joacă fotbal cu propriul lor cap”. „*Il scandalise par ses tableaux provocateurs, comme Loisirs, où des hommes jouent au football avec leur propre tête.*” Sarane Alexandrian, *op. cit.* (2004), p. 27. Ținând seamă de observația exegetului, este posibil ca tabloul reprodus în 75HP să fie chiar tabloul intitulat *Loisirs*, ori, poate, doar unul dintre termenii seriei astfel intitulate.

¹³³ *Poetul Geo Bogza arată capului său peisajul cu sonde* / ulei pe pânză / 74 × 111 cm / semnat dreapta jos cu roșu: Victor Brauner / nedatat [1929] / inscripție dreapta jos: „Poetul Geo Bogza arată capului său peisajul cu sonde” / Colecția Vladimir Pană, București. Tabloul a fost pictat de Victor Brauner la Buștenari, în timpul unei vizite făcute poetului. Geo Bogza deține tabloul de la pictor și-l dăruiește în 1932 poetului Sașa Pană, sosit, și el, în vizită la Buștenari.

¹³⁴ Tușa împăstată, viguroasă, dispusă a prelua funcția ordonatoare a desenului din tabloul *Poetul Geo Bogza arată capului său peisajul cu sonde*, se lasă în mod vag recunoscută și în tabloul reprodus în 75HP, confirmând astfel încadrarea stilistică propusă de noi.

iconografia tabloului care îl înfățișează pe Geo Bogza. Tema decapitării poate fi descoperită într-o notiță publicată în cuprinsul revistei, din care aflăm că una dintre condițiile pe care potențialii colaboratori la 75HP urmau să o îndeplinească în mod obligatoriu era aceea „de a se decapita de două ori pe săptămână”¹³⁵. Suntem tentați a vedea un anume raport de determinare între textul publicat în 75HP și tabloul reprodus în paginile revistei. Cum imaginea era deja elaborată în momentul editării publicației, este posibil ca iconografia operei plastice să fi inspirat fragmentul de text, după cum este posibil ca fragmentul de text, gândit pentru revistă, să fi fost convertit în sursă iconografică a tabloului. Amândouă ipotezele pot fi luate în considerare, dacă ne amintim că Brauner își elabora uneori lucrările într-un timp record¹³⁶. Parcurgând cu un plus de atenție fragmentul de text, vom observa că în suita de „condiții” care urmau a fi îndeplinite pentru a deveni colaborator la 75HP, cele fantastice se întrepătrund cu cele reale ori doar verosimile, primele precumpănind însă în acest „decalog” al admisibilității la 75HP. Astfel, una dintre condițiile puse unui potențial colaborator la 75HP era aceea de a se pricepe la box: „*connaître la boxe*”. De altfel, pe ultima pagină din 75HP cititorii sunt înștiințați că un meci de box – bănuim fictiv – urma să aibă loc, competitori fiind Stéphane Roll și G. Carpentier¹³⁷. Nu este exclus ca, pornind de la un asemenea amestec

¹³⁵ „*Pour collaborer à 75HP il faut : savoir bien danser uriner sur tout respecter ses parents avoir souffert un accident d'avion ne pas faire de la littérature avoir un certificat de bonne conduite boire de l'acide sulfurique connaître la boxe se décapiter deux fois par semaine Le candidat devra démontrer: Qu'il a au lieu du cœur un chapeau de paille qu'il a utilisé la gouttapercha pour intestines qu'il a des manies religieuses*” „Pentru a colabora la 75HP este necesar: să dansezi bine să urinezi peste religioase” „Pentru a colabora la 75HP este necesar: să dansezi bine să urinezi peste toate să-ți respecti părinții să fi suferit un accident de avion să nu faci literatură să ai un certificat de bună purtare să bei acid sulfuric să te pricepi la box să te decapitezi de două ori pe săptămână Candidatul va trebui să demonstreze: că are în loc de inimă o pălărie de paie că a folosit gutaperca în loc de intestine că are manii religioase” *** în 75HP (București), octombrie 1924.

¹³⁶ „Tabloul domnișoarei colorate a durat să-l pun la punct o jumătate de oră, după ce l-am pregătit și l-am fermentat în mine până la ultimul amănunt.” Victor Brauner, *art. cit.*, p. 2.

¹³⁷ „*Au cours du mois février 1925 aura lieu sur la scène du Theatre NARIONAL un grand MATCH de boxe entre notre collaborateur Stéphane Roll actuellement en Suisse et G. Carpentier.*” „În cursul lunii februarie 1925 va avea loc pe scena Teatrului NARIONAL un mare meci de box între colaboratorul nostru Stéphane Roll, în prezent aflat în Elveția, și G. Carpentier” *** 75HP (București), octombrie 1924. Ar fi interesant a știut dacă, într-adevăr, în octombrie 1924, momentul apariției revistei, Stéphane Roll se afla în Elveția. Să mai observăm că pe una și aceeași pagină a revistei, ultima, cea destinată anunșurilor, numele lui Stéphane Roll, translat în franceză, este ortografiat în două moduri diferite, Stéphane Rholl și Stéphane Roll, ca și cum redactorii revistei ar

pestriș de fapte, Brauner să-și fi construit iconografia tabloului reprodus în numărul unic din 75HP, poate tocmai pentru a ilustra, printr-o simplă secvență, dificilul „decalog” al admisibilității la această revistă, ce părea a-și selecta colaboratorii dintr-o elită a practicanților imposibilului¹³⁸.

Revenind la tabloul lui Victor Brauner – reprodus în 75HP –, în care pictorul „glosează” pe tema decapitării, vom observa că personajele care-și prezintă reciproc capetele detașate de trup, ori poate că și le aruncă unul altuia într-un *sui generis* joc cu mingea, par a fi surprinse în cursul unui exercițiu obișnuit, poate bisăptămânal, cum se sugerează în paginile revistei. Impresia de „naturalette” a decapitării, ca să nu spunem „normalitate”, este întărită de o altă imagine, care face pandant celei dintâi¹³⁹. Prin alăturarea celor două imagini se sugerează că a-ți azvârli prin văzduh propria țeastă e un lucru la fel de obișnuit ca întâlnirea întâmplătoare dintre un om și-un câine, aceasta fiind tema celui de-al doilea tablou reprodus în paginile revistei. Nu e lipsit de interes să semnalăm că amândouă imaginile sunt îndatorate din punct de vedere stilistic expresionismului. Pe temeiul acestei unități stilistice,

fi dorit să „multiplice“ personalitatea lui Gheorghe Dinu, semănând confuzie cu privire la identitatea boxerului. Încercând să răspundem întrebării pe care o considerăm mai degrabă retorică, vom spune că este greu de imaginat că Stephan Roll, *alias* Gheorghe Dinu, fiul unui proprietar de lăptărie din București, a luptat în ring cu Georges Carpentier campion mondial la box în 1920, chiar dacă poetul era, într-adevăr, boxer amator. Nu fără semnificație ni se pare a fi locul în care meciul de box urma să se desfășoare, probabil pe scena „Teatrului Național“, care, tradus în franceză, devine „Thieatre Nariional“. Prin această „translare“ este evocată atât pronunțarea greșită a cuvântului francez „théâtre“, cât și ideea de nebulie, „Narr“ însemnând în germană nebun. Raportul „nariional“/“Narr“ nu ni se pare a fi întâmplător, căci pe aceeași pagină de reclamă este tipărită, fără pauze, o înlănțuire de cuvinte germane care, luate izolat, sunt purtătoare de sens. Deducem că unii dintre redactorii sau colaboratorii revistei 75HP erau vorbitori ai limbii germane. Unul dintre aceștia putea fi chiar Victor Brauner, care și-a petrecut o parte a copilăriei la Viena, sau Gheorghe Dinu, *alias* Stephan Roll, care, adresându-se într-o împrejurare tatălui lui Sașa Pană, doctorul Binder, făcea următoarea observație: „Dumneata când te recomanzi faci economie, contopind numele cu profesiunea: «Ich bin der Doktor (Ich Binder Doktor)»“. Vezi Sașa Pană, *op. cit.*, pp. 268-269. Fiind capabil să construiască jocuri de cuvinte pornind de la lexicul german, e limpede că Stephan Roll avea cunoștințe de limbă germană. Iată și bizara înlănțuire la care ne-am referit: „Donauschnelldurfdampfschiffhartsgesellschaftsbörsenorchester“. Să mai notăm că jocurile de cuvinte erau o formă de comunicare specifică spiritului avangardist, exemplul lui Marcel Duchamp fiind unul dintre cele mai caracteristice.

¹³⁸ Este cunoscut că în anii deplinei maturități creatoare, Brauner își concepea tablourile sub forma unor „schife” verbale pe care, uneori, le „transpunea” în cheie vizuală. Un exemplu îl constituie scrisoarea din 19 aprilie 1941, adresată lui René Char. Vezi nota 89.

¹³⁹ Cele două tablouri flanchează articolul pe care Voronca îl consacră lui Brauner în cuprinsul revistei.

privitorul poate asimila mai lesne insolitul cu obișnuitul. În opinia noastră, atrocitatea decapitării este „îmblânzită“ de banalitatea tematică a tabloului învecinat. Prin simpla alăturare a celor două imagini pe una și aceeași pagină de revistă și, probabil, pe simezele expoziției de la *Maison d'Art*, hotarul dintre firesc și nefiresc se estompează. „Citită“ din perspectiva imaginii înfățișând un om și-un câine, dubla decapitare urmată de „jocul cu capetele“ încetează să mai surprindă. Acordând atenția cuvenită acestui „montaj“ inserat în paginile din 75HP și meditănd retrospectiv asupra semnificației sale mai largi, aproape că îi putem bănuî pe cei doi inițiatori ai revistei – Brauner și Voronca – de „manipulare“ suprarealistă a cititorului.

Ținând seamă de aceste observații, considerăm că în 1924 opera lui Victor Brauner se deschidea deja unei experiențe pre-suprarealiste, fapt favorizat atât de „colaborarea“ cu hazardul – asupra căreia am insistat în capitolele precedente –, cât și de atmosfera pro-dadaistă ce domnea în „redacția“ revistei 75HP¹⁴⁰. Pe acest teren spiritual, propice asimilării experiențelor onirice recomandate de manifestul lui Breton¹⁴¹, se vor așeza sugestii venite din orizontul picturii suprarealiste, cu care Brauner a putut lua contact în timpul primei sale șederi la Paris. Comparând tabloul pictat în vara lui 1929¹⁴², pe când era oaspete al lui Geo Bogza,

¹⁴⁰ Considerăm că raportul de determinare existent între dadaism și suprarealism – primul constituindu-se într-o premisă a celui de-al doilea – încă nu a fost studiat în întreaga sa complexitate. În vreme ce dadaismul mizează doar pe includerea hazardului în ecuația actului creator, suprarealismul transformă hazardul într-o „sondă” prin mijlocirea căreia artistul poate pătrunde către straturile de adâncime ale vieții sale psihice. Desigur, nu e o simplă întâmplare că Ilarie Voronca aseamănă subconștientul artistului cu un „zăcămint” (vezi nota 119).

¹⁴¹ Victor Brauner și Ilarie Voronca erau deja familiarizați cu poetica suprarealistă.

141 Victor Brauner și Ilarie Voronca erau deja familiarizați cu poezia supranaturală.
142 Tabloul *Poetul Geo Bogza arată capului său peisajul cu sonde* poate fi datat prin coroborarea mai multor mărturii. Astfel, într-un fragment autobiografic, Sașa Pană precizează: „Pentru luna august am plănuit un număr deosebit, care să se intituleze *unu estival*. Victor Brauner era invitatul lui Bogza la Buștenari. Acolo a tăiat el cele două linoleumuri care au apărut pe prima și ultima pagină a copertei [...]” (Sașa Pană, *op. cit.*, p. 253). „Numărul estival” a fost proiectat pentru luna august 1929, când a și apărut. Într-un alt fragment cu valoare memorialistică, autorul se referă direct la tablou. Acesta i-a fost dăruit doi ani mai târziu, în cursul unei vizite făcute poetului la Buștenari. Momentul poate fi determinat cu îndeajuns de multă precizie, întrucât, parcurgând paginile volumului de memorii, deducem că Sașa Pană îl vizitează pe Geo Bogza după luna ianuarie 1932, momentul morții lui Iacob Negruzzi: „În primele zile din ianuarie a murit junimistul Iacob Negruzzi. L-am văzut pe catafalc, expus acasă, în strada Romană (azi Mihai Eminescu) la nr. 9. Părea o mumie de stafidit ce era la cei 90 de ani, pe care îi purtase voinicește până prin ultimele zile. / L-am vizitat pe Geo Bogza la Buștenari. La sosire, din greșeală, am nimerit în casa agresorului său... În puținele zile cât am fost împreună, ne-a interesat să ne lămurim pozițiile față de (cazul) Ilarie

la Buștenari, cu cel reprodus în 75HP, vom constata că din punct de vedere iconografic cele două imagini sunt strict asemănătoare, în pofida intervalului de cinci ani care le separă. Acest fapt ne-a și încurajat să „translăm” expresionismul plastic al tabloului pictat în 1929, asupra celui datând din 1924, expus în acel an la *Maison d'Art*. Aplecându-ne însă cu mai multă luare-aminte asupra fundalului tabloului pictat la Buștenari, vom observa că tendinței stilistice deja semnalate, i se adaugă certe accente suprarealiste¹⁴³. Dată fiind asemănarea structurală și tematică a celor două imagini – cea publicată în paginile revistei 75HP și *Poetul Geo Bogza arată capului său peisajul cu sonde* –, ajungem la concluzia că experiența pre-suprarealistă este asimilată de Victor

Voronca. În prima noapte Geo mi-a citit întreg manuscrisul viitoarei cărți, pe care i-o voi edita, *Poemul invectivă*. Cartea mi-a plăcut mult, foarte mult, pentru neconformismul, prospețimea, îndrăzneala, dramatismul și forța imaginilor. Sunt alte poeme decât cele apărute în *unu*. Va fi o carte cu mesaj. Filistinii vor spune: pornografie. / La plecare, Geo mi-a dăruit portretul în ulei pe care i l-a făcut Victor Brauner cu doi ani în urmă și pe care scrisese «Poetul Geo Bogza arată capului său peisajul cu sonde». E un tablou mare (70/90 cm) și până la Câmpina, de unde am luat trenul, l-am dus pe rând. Mai aduceam un cap de sifon cu marca gravată «Oct. & G. Bogza» (rătăcit prin ani) și două cărțițele de compozitorul Ionel Fernic, conjudețeanul lui Geo» (*Ibidem*, p. 361). Luând în considerare că Negruzzi moare la începutul lui ianuarie 1932 și că la scurt timp – așadar tot la începutul lui 1932 – Sașa Pană îl vizitează pe Geo Bogza la Buștenari, prilej cu care poetul îi dăruiește oaspetelui său tabloul pictat „cu doi ani în urmă”, devine limpede că *Poetul Geo Bogza arată capului său peisajul cu sonde* datează din vara lui 1929. Este interesant de observat că, începând cu numărul 13 din mai 1929, pe frontispiciul revistei *unu* poate fi descoperit un motiv decorativ identic cu motivul floral ce se întrețese între literele inscripției de pe tablou. Prezent în tabloul de șevalet și în grafica revistei, motivul floral va fi țâșnit din același izvor al inspirației. Că Victor Brauner a folosit timpul petrecut la Buștenari și în folosul revistei *unu*, rezultă din mărturia lui Sașa Pană. Acesta precizează că linogravurile pentru coperta numărului estival au fost create tot la Buștenari. Este demn de observat că în numărul din iulie 1929, decorat cu aceleași motive florale la care ne-am referit, Stephan Roll prezintă cartea lui Geo Bogza, *Jurnal de sex*, de curând apărută. În cuprinsul acestei prezentări descoperim o descriere a Buștenarilor, semn că și Gheorghe Dinu, alias Stephan Roll, trecuse pe acolo. Cum cele descrise de Roll în prezentarea sa coincid cu fundalul portretului pictat de Victor Brauner, este posibil ca pictor și poet să fi reținut unul și același peisaj. Firește, nu trebuie pierdută din vedere nici posibilitatea ca Gheorghe Dinu să fi „reconstituit” acest peisaj din relatările lui Geo Bogza ori ale prietenilor care trecuseră pe la Buștenari, unul dintre aceștia putând fi chiar Victor Brauner: „[...] Poetul cel mai tânăr venit printre noi, de undeva dintr-o comună ascunsă între dealuri, purtând pe fundul lor mocirle de țifei peste un peisaj cu cohorta de plopi a sondelor și unde s-a ascuțit între vânturi și solitudine briceagul unui glas plin de revolte și de zbuciume, într-o lumină care în jurul lui se limpezește din ce în ce mai pură”. Vezi *unu*, II, iulie 1929, n° 15.

¹⁴³ Prezența acestora este datorată, desigur, vizitării expoziției *La peinture surréaliste*, deschisă în noiembrie 1925 la *Galerie Pierre*.

Brauner în intervalul 1924-1929. Trecerea de la „decapitarea” din 1924, la „portretul decapitat” al lui Geo Bogza din 1929 trebuie interpretată ca o depășire a experienței expresioniste în favoarea celei incipient suprarealiste. La Brauner, dialectica stilistică se vădește a fi însă mai complexă, de vreme ce imaginea din 1924 nu este o simplă operă expresionistă. Atrocitatea motivului decapitării și neverosimilul situației în care sunt surprinse cele două personaje care alcătuiesc compoziția – unul ținându-și capul între palme aîdoma unei mingi, iar altul aruncându-și-l prin aer – anunță deja experiența suprarealistă. *Mutatis mutandis*, nici *Poetul Geo Bogza arată capului său peisajul cu sonde* nu este o imagine ce se împărtășește doar din „filonul” suprarealist. Dimpotrivă, la nivel stilistic ea înglobează experiența expresionistă, pe care o recunoaștem în factura aspră, deloc „finisată”, ori în „estetica urâtului”, pe care tabloul pare să o favorizeze. Mai degrabă s-ar putea vorbi despre o ciudată și, ca atare, deloc obișnuită simbioză între expresionism și suprarealism. Această simbioză este prezentă, în nuce, și în imaginea „decapitării” reprodusă în 75HP. Așa cum am precizat deja, structural, cele două tablouri sunt asemănătoare. Ceea ce le deosebește, este participarea lor graduală și invers proporțională la cele două componente stilistice pe care se sprijină: în vreme ce tabloul din 1924 sacrifică mai mult pe altarul expresionismului, cel din 1929 este intim legat de experiențele suprarealismului european, fără ca Brauner să fi uitat totuși punctul său de „pornire”, anume soluțiile plastice ale expresionismului. Acestea alcătuiesc eșafodajul tabloului care-l înfățișează pe poetul Geo Bogza într-o atât de insolită ipostază.

Abandonând abordarea stilistică, ne vom îndrepta atenția asupra câtorva secvențe iconografice, proprii tabloului care și-a dobândit titlul prin reproducerea inscripției de pe suprafața pictată: *Poetul Geo Bogza arată capului său peisajul cu sonde*. La o analiză fie și sumară, cercetătorul se poate întreba dacă se află ori nu în prezența unui portret. În ce măsură poate fi considerată portret o imagine în care modelul își ține în mâini propriul chip, înfățișat mai degrabă ca mască mortuară, este o întrebare ce-și așteaptă încă răspunsul. Date minime care să îndreptățească încadrarea imaginii în genul portretistic – decupaj compozițional, intenția artistului de a conferi trăsături individualizatoare modelului său – lipsesc cu desăvârșire. Cu toate acestea, acordând un plus de atenție chipului-mască, așa cum Victor Brauner l-a înfățișat „între palmele” poetului amfitrion, devenit model ocazional în vara lui 1929 la Buștenari, și comparându-l cu fotografiile de epocă în care Geo Bogza apare alături de alți „uniști”, vom putea sesiza mai mult decât

o asemănare relativă¹⁴⁴. Dar la atât se și limitează orice posibilitate de a atașa tabloul pictat la Buștenari genului portretistic, în care, prin tradiție, realismul reprezentării apare ca o consecință a darului de observator exercitat de pictor. Statistic judecând, suprarealismul „ortodox” era prea puțin dispus a valoriza valențele expresive ale acestui gen, iar atunci când, totuși, o făcea, era doar spre a-i trăda specificitatea, transformând portretul într-o compoziție cvasiliterară, deschisă dimensiunilor oniricului. Autoportretele lui Salvador Dali, ori acelea ale Frida Kahlo sunt exemple grăitoare în acest sens¹⁴⁵.

În momentul 1929, Victor Brauner nu era nevoit să-și mai disimuleze opțiunea pentru suprarealism, spre a menaja susceptibilitățile de ordin ideologic ale unora dintre membrii grupului din care făcea parte, cum s-a întâmplat în 1924, sau în 1925. Atunci mișcarea inițiată de André Breton a fost înfruntată de pe poziții integraliste de Ilarie Voronca, prietenul și colaboratorul lui Victor Brauner la 75HP. După cum am putut deja observa, la început atacul a fost indirect și s-a manifestat prin publicarea *Manifestului pictopoeziei*, cu dublul scop de a zdruncina poziția de șef de școală a lui André Breton și de a aduce un omagiu discret lui Tristan Tzara și dadaismului. Un an mai târziu, inițiatorii pictopoeziei s-au decis pentru atacul frontal, cu intenția declarată de a submina suprarealismul și de a impune integralismul pe scena artistică românească și, desigur, pe cea europeană¹⁴⁶. Judecând după „pulsul” revistelor românești de avangardă, intervalul 1924-1929 a fost marcat de o progresivă „virare” în direcția esteticii și poeticii suprarealiste. Opțiunea aparținea mai cu seamă mediilor literare, totuși, în epocă, activitatea acestora nu putea fi despărțită de preocupările plasticienilor. În 1929, colaboratorii revistei *unu* salutau noua opțiune stilistică a lui

¹⁴⁴ Vezi reproducerile fotografiilor în Sașa Pană, *op. cit.* Planșele cuprinse între paginile 224-225 și 256-257 nu sunt numerotate.

¹⁴⁵ Spre deosebire de suprarealism, expresionismul plastic a acordat genului portretului o importanță egală cu aceea a compoziției, fapt care nuanțează concomitentă „participare” a tabloului intitulat *Poetul Geo Bogza arată capului său peisajul cu sonde* la matrice stilistice distincte: cea expresionistă și cea suprarealistă. Opțiunea lui Victor Brauner pentru un gen mai degrabă „ocolit” de suprarealiști, se poate constitui în argument ce pledează în favoarea persistenței „vânei” expresioniste. Din punct de vedere iconografic, tabloul pictat la Buștenari pare a fi însă cu totul „îndatorat” suprarealismului.

¹⁴⁶ Spiritul polemic propriu articolului lui Ilarie Voronca, *Suprrealism și integralism*, era „arma perfectă”, prin care avangardiștii români își puteau impune ideile. De altfel, ei erau conștienți de eficiența unei asemenea strategii, judecând după o observație a lui Victor Brauner, care avea în vedere eficiența „scandalului” în promovarea unei noi viziuni, ori a unei noi forme expresive. Vezi Ionel Jianu, *art. cit.*, pp. 1-2.

Brauner, remarcând că orientarea pictorului către suprarealism era dublată de aceea a poezilor, a căror creativitate se deschidea aceleiași orizont spiritual¹⁴⁷. Voronca însuși accepta ca pe un fapt împlinit orientarea către suprarealism a prietenului său pictor. O va fi făcut călcându-și pe inimă, de vreme ce, la timpul convenit, atacase suprarealismul de pe poziții dadaiste și integraliste. Fără a indica suprarealismul cu numele, referindu-se doar la procedeele de creație proprii lui Brauner, în cronica sa, Voronca are în vedere suprarealismul¹⁴⁸.

Revenind la imaginile înfățișând „decapitări”, cea publicată în 75HP și „portretul” lui Geo Bogza, totodată ținând seamă de decapitarea bisăptămânală a potențialilor colaboratori la 75HP, prescrisă de inițiatorii revistei, este posibil a construi câteva ipoteze din a căror perspectivă imaginea pictată la Buștenari să-și dezvăluie, cel puțin parțial, semnificația¹⁴⁹. Astfel, cu toate că 75HP încetase de mult să mai apară, motivul decapitării din *Poetul Geo Bogza arată capului său peisajul cu sonde* pare a indica în persoana poetului un colaborator potrivit să activeze la 75HP. Insolitul detaliu iconografic poate primi și alte interpretări. Bunăoară, este posibil ca Brauner să nu-și fi pierdut nădejdea ca 75HP să mai apară, prin portretul decapitat dându-ne a înțelege că era oricând gata să-l primească pe poet la revistă, după cum este posibil ca vechii colaboratori să se fi constituit într-un soi de „confrerie”, rămasă activă și deschisă chiar și după ce revista a încetat să mai apară, vechile „rânduiele” ale celor de la 75HP, expuse-n „decalogul” admisibilității, continuând să fie de actualitate și în vara lui 1929¹⁵⁰. În sfârșit, nu este exclus ca pictându-l decapitat pe cel care-i era amfitrion la Buștenari, pictorul să fi considerat, retrospectiv, că Geo Bogza ar fi meritat să se afle printre colaboratorii de la 75HP. În concluzie, vom observa că prima imagine înfățișând „decapitări”, cea din 1924, este

¹⁴⁷ Vezi nota 104.

¹⁴⁸ Fragmentul prin care Ilarie Voronca indică în mod tacit suprarealismul ca formulă stilistică pentru care Brauner optează în 1929, este reprodus în cuprinsul notei 110.

¹⁴⁹ Dacă ajungem la concluzia că imaginea este purtătoare a unui sens evident, ori a unui încifrat, admitem în mod implicit că dicteul automat nu a „funcționat” deloc în calitatea sa de „motor” al procesului de creație, ori că s-a manifestat doar cu intermitențe, atunci când, în vara lui 1929, Brauner a poposit la Buștenari, ca oaspete al „modelului” său, poetul Geo Bogza.

¹⁵⁰ În cazul în care, în viitor, vreuna dintre ipotezele înfățișate își va confirma veridicitatea, vom fi nevoiți să o percepem fie ca pe o manifestare a „umorului” dadaist, fie ca pe o expresie a „ironiei” suprarealiste, aceasta din urmă asumându-și adesea conotațiile autoironiei.

încadrabilă direcției expresionist-constructiviste, peste care s-au suprapus sugestii cubiste. În următoarea etapă a parcursului creator propriu lui Victor Brauner, motivul decapitării are tendința de a „migra” în sfera creației de orientare suprarealistă, generând o formă particulară de portret, pe care o vom caracteriza prin sintagma „portret decapitat”¹⁵¹. Reprezentarea lui Geo Bogza într-o stare de totală nuditate, țeasta trepanată care ne îngăduie să îi zărim creierul, mamelele pe care le poartă, faptul că este asexuat, până și câmpul cu sonde din fundal – a cărui austeritate îl înrudește cu peisajele lui Yves Tanguy – sunt, alături de motivul decapitării, argumente care pledează în favoarea opțiunii lui Brauner pentru suprarealism în momentul 1929¹⁵². De altfel, caracterizându-i creația din acel moment, Stephan Roll remarcă „anomalia subiectului plastic”¹⁵³, de unde deducem că insolitul iconografiei nu a trecut neobservat. Este important să reținem că observația venea într-un moment determinant, când opțiunea lui Brauner pentru suprarealism a fost, practic, recunoscută de critică, pictorul însuși îndreptățind această încadrare stilistică prin conceptul de „introviziune” pe care îl „lansa” cu prilejul *Expoziției grupului de artă nouă*¹⁵⁴.

Judecând după tema aleasă și după motivele iconografice pe care le-a „convocat” pe suprafața pânzei, Victor Brauner conferă tabloului intitulat *Poetul Geo Bogza arată capului său peisajul cu sonde* o dublă

¹⁵¹ Frecvența motivului „decapitării” în portretistica lui Brauner pledează în favoarea acestei observații. La un moment dat, amintitul motiv încetează să mai fie transpus în cheie expresionistă, devenind „formulă” portretistică *sui generis*. Vezi în acest sens tablourile: *Iubitului Sașa Pană*; *Portretul lui Margit (Margit Kosch)*; *Portretul pictoriței Margareta Sterian*. Pentru identificarea muzeografică a acestor tablouri, vezi nota 99.

¹⁵² Judecând după ecourile din presa vremii, apropierea lui Brauner de suprarealism dobândește o recunoaștere aproape oficială în momentul 1929, prin participarea sa la *Expoziția grupului de artă nouă*.

¹⁵³ Vezi nota 104.

¹⁵⁴ Numărul din aprilie 1929 al revistei *unu* făcea publicitate expoziției la care, după cum s-a văzut, și Victor Brauner a luat parte: „La 1 aprilie, va avea loc la ora 11 a.m. deschiderea expoziției de sculptură, pictură și desen a d-lor Marcel Iancu, M.H. Maxy, Victor Brauner, Militza Petrașcu, Corneliu Michăilescu, Brătășanu și Matis Teutsch, în sălile Academiei de Artă Decorativă din strada Câmpineanu, 17” (vezi *unu*, II, n° 12, aprilie 1929). Că, într-adevăr, momentul 1929 trebuie considerat ca fiind determinant pentru arta lui Victor Brauner, rezultă și din lista expozanților. Aceștia erau legați de mișcarea de avangardă, însă creațiile lor, exceptându-l pe Corneliu Michăilescu, nu se deschideau experiențelor suprarealiste. După cum am avut deja ocazia să arătăm, într-un articol pe care-l semnează cu acest prilej, Brauner își expune crezul artistic, definind conceptul de „introviziune”. Prin mijlocirea acestuia, realismul reprezentării era depășit, imaginile dobândind un pronunțat caracter imaginativ, determinat de sondarea vieții interioare (vezi Victor Brauner, *art. cit.*, p. 2).

temelie: una oniric-suprarealistă și alta realistă¹⁵⁵. Dacă ținem seamă de rolul pe care hazardul și dicteul automat îl joacă în poetica suprarealistă, „dubla valență” a motivelor tematice și iconografice este în măsură să surprindă. Ținând seamă de exigențele poeticii statuate de Breton, ne-am fi așteptat ca „anomalia subiectului plastic” – pentru a-l cita pe Gheorghe Dinu, *alias* Stephan Roll – să apară ca rod al sondării subconștientului și inconștientului, ca „recoltă” a „pescuitului miraculos” la care se referă Ilarie Voronca atunci când precizează că, înarmat cu o „undiță de lumină”, Brauner aduce la suprafață „peștii formelor”¹⁵⁶. În nici un caz nu ne-am fi așteptat ca „anomalia” să fie rezultatul unei coincidențe prin care influențe tematice venite din orizontul artei europene de avangardă se suprapun unor repere precise din biografia celui portretizat. Tocmai resorturile acestei dialectici, pe care în mod provizoriu am putea-o numi *viață-artă*, va face obiectul prezentelor considerații.

Din punctul de vedere al compoziției, tabloul pictat la Buștenari se deosebește prea puțin de „dubla decapitare” din 1924, reprodușă în *75HP*. În schimb, de o noutate absolută sunt identitatea bine determinată a celui portretizat și reprezentarea sa ca nud hermafrodit. Opțiunea pictorului pentru nud ar putea fi ea însăși analizată în amănunt. Scurta zăbovire în atelierele Școlii de Arte Frumoase constituie un argument suficient, apt a motiva rezolvarea îndeajuns de stângace a temei nudului în cuprinsul creației lui Brauner în general și, în mod deosebit, în tabloul ce-l are ca protagonist pe Geo Bogza. Prezența nudului în creația pictorului ar putea fi interpretată ca „tribut” pe care avangardistul Victor Brauner se simțea totuși obligat a-l plăti spiritului academic. În contextul prezentelor considerații, cuvântul „tribut” urmează a fi receptat cu tot echivocul pe care-l presupune. El are darul de a semnală frustrarea pictorului care nu s-a bucurat de o solidă formație academică în anii tinereții, exprimând însă și revolta artistului avangardist, dispus a se dispensa în orice moment și-n deplină suveranitate de formele

¹⁵⁵ Realismul tabloului este dependent de tema aleasă: portretul unei persoane bine determinate. În schimb, amănunte iconografice precum decapitarea, țeastă trepanată, caracterul asexuat al modelului, demonstrează includerea intenționată în imagine a unei îndubitabile componente onirice. După cum vom încerca însă să demonstrăm, unele dintre aceste caracteristici ce par a ține de domeniul oniricului, au o temelie „realistă”, determinată de amănunte ale biografiei celui reprezentat.

¹⁵⁶ Vezi nota 110. Că, într-adevăr, Voronca are în vedere sondarea subconștientului, rezultă din chiar descrierea mediului în care Brauner și-a aruncat „undița de lumină”, anume în „întunericul din el și din afară”. Adăugând precizarea „și din afară”, el pare că dorește să atenueze impresia că Brauner ar fi total dependent de suprarealism, curent orientat exclusiv către valorizarea straturilor de profunzime ale vieții lăuntrice.

constrângerilor academice. Pe această cale, a nudului „rău desenat“, Brauner dorea poate să comunice că liberul său arbitru se afla mai presus de orice „lege estetică“ și de orice „lege“ în general, bunăoară de cea morală¹⁵⁷. Altfel spus, dorea să precizeze în mod răspicat că artistul este stăpânul absolut al operei sale, că în perimetrul acesteia orice îi este îngăduit, chiar și inabilități de meșteșug, atunci când acestea izbutesc să „spargă coaja de cotidian și de obicinuință“¹⁵⁸. Că interpretarea pe care tocmai am propus-o poate fi acceptată, ne-o dovedește un portret în cărbune al poetului Stephan Roll¹⁵⁹. Desenul ni-l înfățișează încadrat de o cunună cu lauri. Și această imagine este echivocă în cel mai înalt grad. Putem admite că desenatorul dorea să sublinieze excelența poetului avangardist, considerând că o cunună academică i se cuvenea pe drept, după cum este posibil ca prin această „manipulare iconografică“ – echivalentul plastic al unui oximoron – Brauner să-și fi manifestat spiritul de frondă, comunicându-ne că oricât de meritată ar fi fost cununa, pentru Roll ea era mai degrabă un ornament inutil, o povară de care prietenul său poet se putea dispensa în orice moment, fără ca prestigiul să-i fie știrbit în vreun fel. Și, continuând, desenatorul pare a ne mai spune că dacă poetul s-a lăsat totuși încununat, a făcut-o din pură smerenie, purtând cununa ca pe un jug¹⁶⁰. De altfel, pictorul acordă cununa celebrității nu doar lui Gheorghe Dinu, ci și sieși, atunci când, semnând un tablou, își înconjoară prenumele și numele cu lauri¹⁶¹. Revenind la tema nudului, nu este imposibil ca pictorul să fi avut în vedere și prestigiul din care cel portretizat se împărtășește, atunci când este înfățișat nud. În acest caz, nudul trebuie interpretat ca

¹⁵⁷ Imunitatea creatorului în fața oricăror acuzații este subliniată în paginile revistei *unu*, atunci când redacția ia atitudine împotriva procesului de pornografie intentat în 1929 lui Geo Bogza: „Măsura d-nilor noștri magistrați apare de aici absurdă și arbitrară. Nu d-lor sunt chemați să judece potențele artistice ale unei opere. Pentru asta rolul criticilor e precis. Niciodată d-lor nu vor pricepe cât excrement ascunde azurul d-lor Mircea Rădulescu și Victor Eftimiu și cât azur reflectă excrementul poezilor trași pe la secțiunile civilo-corecționale ale Tribunalului.“ *** „Una – Park“, în *unu*, V, n° 46, iunie 1932.

¹⁵⁸ Vezi nota 110.

¹⁵⁹ Vezi *Stephan Roll* / tuș negru și roșu, cărbune pe hârtie / 52 × 47,5 cm / semnat și datat dreapta jos: „Victor Brauner / 1928 / pe revers ștampila: „Colecția Sașa Pană“. Desenul se află în fosta colecție Sașa Pană din București, azi colecția Vladimir Pană. Deși noi înșine am consultat originalul, datele muzeografice au fost extrase din Emil Nicolae, *op. cit.*, p. 116.

¹⁶⁰ Într-adevăr, cununa nu e purtată pe creștet, ci înconjoară bustul poetului, aîdoma unui jug.

¹⁶¹ Vezi și *Portretul pictoriței Margareta Sterian*, încadrabil seriei „portretelor decapitate“, provenind din colecția Margareta Sterian, azi colecție particulară, București.

apanaj al celor puternici¹⁶², ori al celor iluștri, protejați ai muzelor, cum era cazul poetului Geo Bogza. Acestuia, Victor Brauner îi va fi întrezărit o celebritate sigură în vara lui 1929, când îl picta la el acasă, la Buștenari, nud, ținându-și propriul cap cu țeasta trepanată între palme și profilându-se pe fundalul unui peisaj deșertic, populat doar de anemicele siluete ale sondelor.

Ideea de a-și portretiza modelul într-o stare de totală nuditate putea fi preluată și din experimentele avangardiste ale vremii. „Fundamentele” unui asemenea interes pot fi descoperite în efervescența avangardistă a Bucureștilor anilor '20, în mijlocul căreia Brauner a trăit până în momentul plecării sale la Paris, în 1925 și apoi în 1930. Dacă ne amintim că pictorul a generat acest tumult avangardist prin publicațiile pe care le-a inițiat¹⁶³, prin tablourile pe care le-a prezentat în expoziții, ori prin simpla-i prezență la întrunirile avangardiste de la „Secol” – nume pe care chiar el l-a conferit Lăptăriei Enache Dinu din strada Bărăției 37 –, apare aproape obligatoriu să ne imaginăm că, o dată sosit la Paris, a căutat să regăsească această efervescență pe care tocmai a părăsit-o și care făcuse până atunci parte din viața sa. O recunoaște pictorul însuși în interviul acordat lui Ionel Jianu, atunci când evocă legăturile pe care le-a stabilit cu mediile de avangardă în cursul primei sale șederi la Paris, în intervalul 1925-1928¹⁶⁴. Una dintre sursele picturii lui Brauner, semnalată cu totul sporadic de exegeză, dar rămasă până în prezent neexplorată, o constituie demersul artistic propriu lui Marcel Duchamp¹⁶⁵. Credem că originea soluției iconografice prin care Geo

¹⁶² Avem în vedere, bunăoară, statuia datorată lui Antonio Canova, care-l înfățișează pe Napoleon Bonaparte într-o stare de totală nuditate.

¹⁶³ Ne amintim că împreună cu Ilarie Voronca a inițiat în 1924 revista *75HP*, iar în 1925, alături de Max Herman Maxy și Corneliu Michăilescu, revista *Integral*. Revista *Punct*, care-și avea redacția la domiciliul familiei Brauner, apare în 1924, iar în 1928, din inițiativa medicului militar și a poetului Sașa Pană, apare revista *unu*. Brauner s-a numărat printre colaboratorii importanți și statornici ai acesteia din urmă. Schițe executate de pictor la Paris, vor apărea frecvent în paginile din *unu*.

¹⁶⁴ „[...] Și pe urmă am plecat la Paris. Acolo am lucrat cu Robert Delaunay, cu Marc Chagal și am format un fel de cenaclu românesc împreună cu Ilarie Voronca, cu Fundoianu și Cosma. / În grupul nostru veneau din când în când și alți militanți moderniști: Man Ray, Kassak – cu care am vrut să scoatem o revistă ungaro-română – și alții.” Ionel Jianu, *art. cit.*, p. 2.

¹⁶⁵ „Întoarcerea (lui Victor Brauner, *n.n.*) în Franța, după 1930, este însoțită de o schimbare stilistică profundă. Impactul operei lui Dalí, și acela în general subestimat al lui Duchamp vor fi cheia acestei evoluții către o manieră mai puțin spontană, mai precisă, caracterizată printr-un puternic conținut erotic.” „*Le retour en France, après 1930, s'accompagne chez Brauner d'un profond changement stylistique. L'impact de l'œuvre de Dalí et celui généralement sous-estimé de Duchamp, seront la clef de cette*

Bogza este înfățișat nud trebuie căutată în nudurile pictate de Marcel Duchamp în intervalul 1911-1912. Firește, soluția stilistică aleasă de Brauner diferă fundamental de cubo-futurismul caracteristic nudurilor pictate de artistul francez, dintre care cel mai aureolat de celebritate este *Nu descendant un escalier* (*Nud coborând o scară*), retras de însuși autorul său în 1912 de la *Salon des Indépendants* și expus un an mai târziu la *Armory Show* din New York, unde tabloul a și repurtat un important succes de scandal¹⁶⁶. În epocă, preocuparea lui Duchamp pentru nud a fost semnalată printr-o pătrunzătoare și tocmai de aceea extrem de prețioasă observație a poetului și criticului Guillaume Apollinaire¹⁶⁷. Acesta atrăgea atenția asupra rarității temei în contextul modernității: „Duchamp este singurul pictor al școlii moderne căruia-i pasă astăzi (toamna lui 1912) de nuduri (*Regele și regina înconjurați de nuduri rapide; Regele și regina traversați de nuduri rapide; Nud coborând o scară*)”¹⁶⁸. Duchamp însuși era conștient că dialectica tradiție-modernitate se manifesta din plin prin simpla abordare a temei nudului. Chestionat cu privire la originile *Nudului coborând o scară*, el dă un răspuns ambiguu, precizând că iconografia tabloului își află izvorul în chiar tema clasică a nudului, pe care o reinterpretează, impunându-i modificări radicale: varianta compozițională a nudului culcat este înlocuită prin reprezentarea „în picioare”, iar caracterul static este înlocuit printr-o reprezentare dinamică¹⁶⁹. Nu mai puțin importante ni

évolution vers une manière moins spontanée, plus précise, habitée par un fort contenu érotique.” Jacques Beaufret, *Sur quelques aspects de l'œuvre graphique de Victor Brauner*, în *Victor Brauner* (catalog), Musée d'Art Moderne de Saint-Étienne, Musée d'Unterlinden Colmar, 1992, p. 15.

¹⁶⁶ „La New York, într-adevăr, nu ocupam o poziție mărginașă, tocmai datorită *Nudului coborând o scară*. Când mă prezentau, eram întotdeauna domnul care pictase *Nudul coborând o scară* și oamenii știau cu cine vorbeau.” „À New York, en effet, je n'étais pas en marge, justement à cause du *Nu descendant un escalier*. Quand on me présentait, j'étais toujours le monsieur qui avait fait le *Nu descendant un escalier* et les gens savaient à qui ils parlaient.” Marcel Duchamp (Pierre Cabanne), *Entretiens avec Pierre Cabanne*, Paris, Somogy Éditions d'Art, 1995, p. 72.

¹⁶⁷ Poetul se vădește a fi un sagace și totodată subtil comentator al picturii moderne, interesat nu doar de plasticitatea propriu-zisă a tablourilor, ci și de iconografia acestora, și, prin extensie, de semnificația lor.

¹⁶⁸ „Duchamp est le seul peintre de l'école moderne qui se soucie aujourd'hui (*Automne 1912*) de nus (Le roi et la reine entourés de nus vites; Le roi et la reine traversés par de nus vites; Nu descendant un escalier).” Guillaume Apollinaire, *Les peintres cubistes* (texte présenté et annoté par L.C. Breunig et J.- CL. Chevalier), Paris, Collection Savoir – Herman, 1980, p. 110.

¹⁶⁹ „Originea este nudul însuși. A face un nud care să difere de nudul clasic, culcat, un nud în picioare și a-l pune în mișcare.” „L'origine est le nu lui-même. Faire un nu différent du nu classique, couché, debout, et le mettre en mouvement.” Marcel Duchamp (Pierre Cabanne), *op. cit.*, p. 38.

se par observațiile lui Duchamp referitoare la caracterul hermafrodit al *Nudului coborând o scară*, cuprinse într-un interviu luat artistului: „[...] Totuși, uit cu totul că domnul Duchamp mi-a spus săptămâna trecută că *Nud coborând o scară* n-ar fi deloc o femeie. Și nici un bărbat. / « E o femeie? » [...] / «Nu. / E un bărbat? / Nu. Ca să vă spun drept, niciodată nu m-am gândit la ce ar putea fi. La ce bun să mă fi gândit? Tablourile mele nu înfățișează obiecte, ci abstracții. *Nud coborând o scară* este o abstracție a mișcării»¹⁷⁰.

Dat fiind că după 1925 Victor Brauner intră în contact cu reprezentanți ai avangardei pariziene, *Nud coborând o scară* ar putea fi una dintre sursele iconografice ale portretului pictat la Buștenari. Luând în considerare cele două portrete – *Autoportretul* cu ochi eviscerat și *Poetul Geo Bogza arată capului său peisajul cu sonde* –, vom constata că ambele se vădesc a fi rezultatul unor strategii distincte. În vreme ce primul pare a fi rodul acelei poetici pre-suprarealiste, de „uz propriu“, asupra căreia ne-am exprimat deja, al doilea ar putea fi, potrivit unui înalt coeficient de probabilitate, urmarea înrâuririi *Nudului* lui Duchamp. De notat că înrâurirea, dacă s-a exercitat, poate fi percepută doar în „stratul“ iconografic al insolitului portret. Ne amintim că atunci când s-a referit la geneza *Autoportretului* cu ochi eviscerat, pictat în 1931, Brauner preciza că ideea de a se autoportretiza survenise întâmplător, întrucât simțise un vid lăuntric și pentru că i se păruse că nu avea ceva mai bun de făcut. Din cuprinsul mărturiei mai aflăm că detaliul premonitoriu al ochiului eviscerat a fost adăugat în cursul aceleiași ședințe de pictură, dar abia după ce autoportretul fusese realizat într-o manieră realistă, scopul intervenției iconografice de ultim moment fiind acela de a da portretului „puțină viață“ și de a-l face „puțin mai extravagant“¹⁷¹. Generalizând observațiile privitoare la *Autoportretul* din 1931, s-ar putea afirma că în cazul artei lui Victor Brauner, structura operei plastice își află adesea corespondentul în suma discontinuităților inspirației. Asemenea căutări și oscilații nu pot fi însă descoperite în *Poetul Geo Bogza arată capului său peisajul cu sonde*. În cazul în care

¹⁷⁰ „[...] Doch ich vergesse ganz, daß M. Duchamp mir letzte Woche gesagt hat, Akt, die Treppe herabsteigend sei gar keine Frau. Auch kein Mann. / «Ist es eine Frau?» [...] / «Nein. Ist es ein Mann? Nein. Um Ihnen die Wahrheit zu sagen, ich habe nie darüber nachgedacht, was es ist. Wozu sollte ich darüber nachdenken? Meine Bilder stellen keine Objekte dar, sondern Abstraktionen. Akt, die Treppe herabsteigend ist eine Abstraktion der Bewegung.»“ Elmer Ernest Southard, *Mlle. de l'Escalier*, în Frederick P. Gay: *The Open Mind* – Elmer Ernest Southard 1876-1920, Chicago, Normandie House, 1938, pp. 315-516, apud Serge Stauffer, op. cit. (1992), p. 18.

¹⁷¹ Vezi nota 96.

artistul și-ar fi căutat motivul iconografic în cursul procesului de creație, cum s-a întâmplat în cazul autoportretului cu ochi eviscerat, ar fi trebuit să descoperim ezitări care s-ar fi materializat prin repictarea unor zone mai mult sau mai puțin întinse ale pânzei. Or, la examinarea originalului, lesne se poate constata că asemenea repictări sunt inexistente în portretul care face obiectul analizei noastre. De unde deducem că, hotărându-se să-și portreteze prietenul, pictorul a mers direct la „țintă“, atunci când a alcătuit bizara iconografie: motivul decapitării l-a extras din propria-i operă, imaginea expusă în 1924 la *Maison d'Art*, deja analizată de noi în cuprinsul prezentelor considerații, iar motivul nudului hermafrodit, reprezentat „în picioare“, l-a extras, potrivit unui înalt coeficient de probabilitate, din creația lui Marcel Duchamp.

Prin coordonatele sale iconografice, tabloul pictat la Buștenari este îndatorat, cel puțin parțial, orizontului avangardei europene¹⁷², nefiind, așadar, rodul exclusiv al creativității pictorului, așa cum ar fi fost de așteptat, dat fiind că Brauner a optat „din instinct“ pentru poetica suprarealistă, care nu recomandă ascultarea altei „voci“, în afara celei venite din straturile profunde ale vieții psihice a creatorului. Luând în calcul coincidența motivelor iconografice, ținând seamă și de observația lui Guillaume Apollinaire din *Les peintres cubistes*, potrivit căreia în momentul 1912 Duchamp este singurul artist interesat de tema nudului, ideea preluării acestei teme de către Brauner și translarea ei asupra portretului pictat la Buștenari ne apare ca foarte probabilă. Nu doar „raritatea temei“, semnalată de Apollinaire, indică *Nudul* lui Duchamp drept una dintre posibilele surse ale portretului pictat la Buștenari, dar și faptul că nudul-portret este reprezentat „în picioare“ și are sexul nedeterminat. Paralelismul iconografic nu se limitează însă doar la atât. Percepute superficial, cu un ochi și o minte „neprevenite“, unele aspecte de detaliu ale portretului pictat la Buștenari pot apărea ca fiind bizare în exces. Această simplă etichetare ar fi suficientă pentru ca iconografia portretului aflat în discuție să-și merite calificativul de „suprarealistă“. Totuși, ea încetează să mai surprindă în momentul în care îi descoperim niște corespondențe în creațiile plastice și literare ale vremii. În acest sens, analiza capodoperei lui Duchamp, cercetarea operei dramatice a lui Guillaume Apollinaire și aprofundarea raportului Apollinaire/

¹⁷² Amintindu-ne că opera capitală a lui Duchamp, *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* a fost concepută în Europa, dar realizată în America, unde creatorul ei a găsit suportul material și moral necesar realizării ei efective – nu trebuie să se piardă din vedere că, în epocă, *La Mariée...* echivala cu o adevărată utopie plastică –, considerăm că înrâurirea exercitată de Duchamp asupra creației lui Victor Brauner trebuie privită ca rod al celor două avangarde, europeană și americană deopotrivă.

Duchamp își vor vădi, sperăm, utilitatea. Ne întemeiem această afirmație pe mărturia lui Brauner, din care aflăm că o dată ajuns la Paris, în 1925, s-a pus în contact cu mediile moderniste și avangardiste. Coroborând această informație oferită de artistul însuși, cu unele aspecte tematiche și iconografice ale creației sale, putem presupune că „sursele” pe care tocmai le-am indicat au hrănit creativitatea pictorului român. Mai cu seamă *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* (Mireasa dezgolită de logodnicii ei, chiar) sau *Le Grand Verre* (Marele Geam)¹⁷³ a exercitat asupra lui Brauner o atracție intensă și constantă. Nu este, desigur, o simplă întâmplare că, percepută dintr-o perspectivă strict iconografică, capodopera lui Duchamp poate fi interpretată ca o sumă de nuduri, unul feminin, corespunzător *Miresei*, în panoul superior al *Marelui Geam*, și nouă nuduri masculine în panoul inferior, *Celibatarii*. Aceștia, la rândul lor, își află originea în *Cimetière des Uniformes et Livrées* (Cimitir al uniformelor și livrelor) N° 1 și N° 2¹⁷⁴ de la Philadelphia Museum of Art, colecția Louise și Walter Arensberg, și în „geamul” de mai mici dimensiuni, cunoscut sub titlul *Neuf Moules Mâlic* (Nouă mulaje ale masculinității)¹⁷⁵.

¹⁷³ Titlul scurt îl vom traduce prin *Marele Geam*. Suntem deplin conștienți de caracterul „reducționist” al acestei soluții. Întrucât Duchamp a ales drept suport material al capodoperei sale două panouri din sticlă, optând astfel pentru o tehnică nouă, neconvențională, traducerea poate fi acceptată. Totuși, știind că unul dintre exegeții importanți ai artistului propune o interpretare alchimică a *Marelui Geam* (vezi Arturo Schwarz, *Marcel Duchamp*, Milano, Fratelli Fabri editori, 1969, p. 15), cele două panouri transparente pot fi interpretate ca reprezentare simbolică a athanorului. Iată motivul pentru care înțelesul de „recipient”, pe care cuvântul francez „verre” îl exprimă alături de acela de „geam”, poate fi determinant în interpretarea și descifrarea mesajului capodoperei.

¹⁷⁴ Vezi *Cimetière des Uniformes et Livrées* (Cemetery of Uniforms and Liveries) numerele 1 și 2 în Arturo Schwarz, *op. cit.* (2000), cat. 271 și 305, pp. 583 și 614.

¹⁷⁵ *Neuf Moules Mâlic*, în Arturo Schwarz, *op. cit.* (2000), cat. 328, p. 632. Totuși, se pare că grupul *Celibatarilor* din *Le Grand Verre* nu reprezintă nuduri, ci uniforme. Arturo Schwarz a demonstrat însă în mod detaliat că *Nud coborând o scară* stă în legătură cu seria de desene și tablouri care i-au succedat, toate putând fi considerate ca etape pregătitoare ale capodoperei. Așadar, „celibatarii” urmează a fi interpretați ca substitute a tot atâtea nuduri (Vezi Arturo Schwarz, *Putting Painting at the Service of the Mind*, în *The Complete Works of Marcel Duchamp*, New York, Delano Greenidge Editions, 2000, p. 18 ș.u.). Nu trebuie să se piardă din vedere nici faptul că în *La Mariée...* uniforme nu sunt pur și simplu niște uniforme, ci doar mulaje, goale pe dinăuntru, luând atât forma uniformei, cât și pe aceea a purtătorului acesteia. Altfel spus, vidul din interiorul uniformei „copiază” nudul preotului, al comisionarului marilor magazine, al jandarmului, al cuirasierului, al sergentului de stradă, al ciocului, al lacheului, al piccolo-ului de cafenea și al șefului de gară. Așadar, *Mulajele masculinității* (*Moules Mâlic*) sunt negativul unor nuduri, menite a fi umplute – după cum vom vedea – de „energia erotică”, emanată de *Mireasă* (*La Mariée*). Judecând

Este fără îndoială interesant de știut că însuși Apollinaire și-a legat numele de începuturile genezei capodoperei lui Duchamp, *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*. Prima „viziune” asupra a ceea ce

după observațiile lui Jean Clair, spațiul negativ din „interiorul” mulajelor avea pentru Duchamp o semnificație particulară: „[...] pe suprafața *Geamului, Mireasa*, proiecție tridimensională a unei entități cvadridimensionale se prezintă ca o adunătură de organe fără suprafață, un fel de interior fără exterior. În schimb, în *Étant donnés*, avem de-a face cu o peliculă lipsită de un interior, un afară fără înăuntru. Să ne amintim deci această însemnare din *Cutie Verde*: «interior și exterior (pentru suprafața 4) [adică pe-o suprafață cvadridimensională] pot dobândi o identitate asemănătoare». În sfârșit, să mai amintim că topologia algebrică se dezvoltă la începutul secolului, exact în momentul în care Duchamp îl citește pe Poincaré și este interesat de geometria riemanniană...”. „[...] sur le Verre, la mariée, projection tridimensionnelle d'une entité quadridimensionnelle se présente comme un amas d'organes sans surface, une sorte de dedans sans dehors. Dans *Étant donnés*, à l'inverse, c'est une pellicule sans intérieur, un dehors sans dedans. Rappelons alors cette note de la Boîte Verte: «L'intérieur et l'extérieur (pour étendue 4) [c'est à dire dans une étendue quadridimensionnelle] peuvent recevoir une semblable identification». Rappelons enfin que la topologie algébrique se développe au début du siècle, au moment précisément où Duchamp lit Henri Poincaré et s'intéresse à la géométrie riemannienne...” Vezi Jean Clair, *Sexe et topologie*, în *Marcel Duchamp—abécédaire* (catalog vol. 3), Paris, Centre Georges Pompidou, 1977, p. 58. Duchamp a precizat în scris identitatea fiecăreia dintre aceste uniforme, atât în schița aflată la Philadelphia (Vezi nota 174), cât și pe reversul geamului intitulat *Neuf Moules Mâlic* (Vezi nota 175) — acesta din urmă aflat inițial în colecția Henri-Pierre Roché —, tocmai pentru a „ghida” receptivitatea privitorului, ajutându-l „să vadă”, ca să spunem așa, cu ochii minții, dincolo de „opacitatea” mulajelor. Să mai amintim că privitorul nu avea cum să perceapă cele nouă uniforme cu toate detaliile lor, căci, după cum vom arăta, Duchamp a evitat o asemenea reprezentare „realistă” a modelelor sale. Documentația corespunzătoare capodoperei *La Mariée*... a fost arhivată și publicată de Duchamp în 1934, în celebra *Boîte Verte* (*Cutie Verde*), publicată la editura ce poartă numele *alter ego*-ului său feminin, Rose Sélavy. Din cuprinsul însemnărilor aflate în *Cutie*... aflăm că mulajele urmau să fie umplute cu gaz, un „combustibil erotic” generat de *Mireasă*. Deslușirile din *Boîte Verte* sunt reluate într-un dialog purtat între Duchamp și Arturo Schwarz: „Am dat acest titlu (*Cimetière des Uniformes et Livrées* — n.n.) primelor două studii, căci în final ele semănau cu un cimitir. Nu am dorit să arate așa, dar „*Mulajele masculinității* (*Les Moules Mâlic*) nu sunt formele înseși, căci acestea se află în interior, mulajele sunt mai degrabă un soi de catafalcuri, de sicrie. Un sicriu vertical pentru fiecare formă — și este limpede că sicriile nu iau forma cadavrelor aflate în interiorul lor. Pentru a simplifica lucrurile, n-am vrut să intru în detaliul fiecărei forme — iar ideea mea de-a folosi gazul a fost bună, căci gazul putea împrumuta forma lucrului, scutindu-mă astfel de-a-l mai desena efectiv; căci ideea lucrului era mai importantă decât desenul însuși; și apoi desenul foarte amănunțit al unui agent de poliție mi-ar fi luat prea mult timp, probabil că m-aș afla încă la lucru.” „J'ai donné ce titre aux deux premières études parce qu'à la fin ça ressemblait à un cimetière. Je n'ai pas voulu le rendre tel, mais en même temps les Moules Mâlic ne sont pas les formes elles-mêmes puisqu'elles sont à l'intérieur, les moules étant plutôt des sortes de catafalques, de cercueils. Un cercueil debout pour chaque forme — et il est évident que les cercueils n'ont pas la forme des cadavres qu'ils contiennent. Pour simplifier les choses, je n'ai pas voulu entrer dans le détail de

avea să devină *La Mariée...*, Duchamp a avut-o în cursul unei călătorii în automobil, când, împreună cu Guillaume Apollinaire, Francis Picabia și soția acestuia, Gabrielle Buffet, se întorcea dintr-o regiune a munților Jura, numită Zone. Cu toții fuseseră în vizită la părinții Gabriellei Buffet. În timpul șederii în Jura, Apollinaire le citise prietenilor și însoțitorilor săi poemul *Zone*, care-și împrumută titlul de la numele regiunii. La rândul său, imediat după ce s-a întors la Paris, Duchamp a transpus „viziunea” avută în cursul călătoriei într-un proiect-text¹⁷⁶, care în acea etapă incipientă de elaborare a viitoarei capodopere trebuia să constituie substanța tematică a unei simple picturi de șevalet. Este surprinzător că tehnica pentru care Duchamp optase în scris era aceea a uleiului, căci încă din acel moment al evoluției sale artistice, el simțea o autentică repulsie pentru modul tradițional de a picta și, în special, pentru tehnica uleiului¹⁷⁷. Tabloul, firește, nu a fost nicicând pictat. Textul a fost însă păstrat și ulterior „publicat” în ediția celebrei *Boîte Verte*, alături de cea mai mare parte a notițelor care urmau să-l călăuzească pe artist în cursul elaborării capodoperei. Pornind de la unele repere oferite de text, vom recunoaște într-însul „eboșa literară” a *Marelui Geam*, bunăoară atunci când Duchamp se referă la „șeful celor 5 nuduri, aflat înaintea celorlalte 4 nuduri, în direcția acestui drum Jura-Paris”¹⁷⁸. Textul cuprinde și o sintagmă cvasi-intraductibilă,

chaque forme et mon idée d'utiliser le gaz était bonne car le gaz pouvait prendre la forme de la chose, m'évitant ainsi de le dessiner matériellement; car l'idée de la chose était plus importante que le dessin même; et puis le dessin très détaillé d'un agent de police m'aurait pris trop de temps, je serai encore probablement au travail.” Marcel Duchamp, citat de Arturo Schwarz în Arturo Schwarz, *La Mariée mise à nu par Duchamp, même*, Paris, Édition Georges Fall, 1974, p. 153, apud Didier Ottinger, *Marcel Duchamp dans les collections du Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2001, pp. 51-52.

¹⁷⁶ Fragmentul a fost inclus de Duchamp în *Boîte Verte*. Vezi Marcel Duchamp, *Duchamp du signe – Écrits* (Réunis et présentés par Michel Sanouillet), Paris, Flammarion, 1994, pp. 41-42. Ideea tabloului „pictat” doar cu ajutorul cuvintelor va putea fi regăsită și la Victor Brauner. Vezi nota 89 (scrisoarea din 19 aprilie 1941, adresată de pictor lui René Char).

¹⁷⁷ Numeroase sunt mărturiile din care aflăm că în urma refuzului cubiștilor de a expune *Nud coborând o scară* în 1912, Duchamp încetase să mai fie interesat de pictura în ulei, aceasta provocându-i o dublă repulsie, una de natură fizică, datorată mirosului de ulei și terebentină, iar a doua de natură intelectuală (vezi nota 389).

¹⁷⁸ „[...] le chef des 5 nus sera en avant des 4 autres nus vers cette route Jura-Paris.” Marcel Duchamp (Michel Sanouillet), *op. cit.*, p. 41. Pentru citatul extins vezi nota 283. Caracteristicile acestui fragment, apărut ca fruct al călătoriei lui Duchamp în munții Jura, au fost sintetizate de cel dintâi monograf al lui Duchamp, Robert Lebel: „Acest text [...] ar trebui să facă el singur obiectul unei lungi analize, care-ar putea fi în mod deosebit revelatoare pentru atitudinea pe care o va adopta de acum încolo

„Pendu femelle“ (spânzuratul-femelă), în care exegeza a recunoscut *Mireasa* din panoul superior al *Marelui Geam*. În schimb, prefigurarea *Celibatarilor* trebuie căutată în cele nouă „nuduri“ conduse de un „șef“. Pentru a putea stabili analogii între capodopera lui Duchamp și portretul pictat de Victor Brauner, este util a semnala că *Marele Geam* a fost imaginat de creatorul său sub forma unui mecanism erotic, a unei „mașini celibatare“, care, o dată pusă în funcțiune, lasă întreaga inițiativă *Miresei, Celibatarilor* fiindu-le hărăzită o atitudine pasivă și o poziție de totală subordonare în raport cu cea dintâi¹⁷⁹. Este fără-ndoială interesant de observat că în 1912, Duchamp simte nevoia să-și întemeieze viitoarea capodoperă pe un proiect care i-a forma unui text. Acesta i-a fost inspirat, după cum am putut vedea, de călătoria în munții Jura, dar și de dramaturgia lui Raymond Roussel¹⁸⁰. Pe acesta din urmă Duchamp îl admira pentru „inițiativa“ acordată cuvintelor în cursul elaborării textului dramatic și, în general, pentru nonconformismul gândirii sale. Aceeași influență literară poate fi decelată și în însemnările din *Boîte Verte*, prin intermediul cărora artistul indică modul de funcționare al „mașinii celibatare“¹⁸¹. Aflat în căutarea „surselor“ *Marelui Geam*, cercetătorul

Marcel Duchamp. Ideile sale se vor înlănțui pornind de la jocuri de cuvinte, urmând o traiectorie care nu va mai fi cu nimic îndatorată logicii comune, tonul rămânând acela al unei imperturbabile persuasiuni dialectice. Și aici putem stabili o analogie cu Roussel (cărui ar trebui să i-l atașăm pe uimitorul Brisset), chiar dacă Duchamp se ferește de volubilitatea lor.“ „*Ce texte [...] devrait faire à lui seul l'objet d'une longue analyse: elle serait particulièrement révélatrice de l'attitude qu'adopterait désormais Marcel Duchamp. Ses idées s'enchaîneront à partir de jeux de mots, selon une courbe qui n'empruntera plus rien à la logique commune, mais le ton restera celui d'une imperturbable conviction dialectique. Là encore se noue l'analogie avec Roussel (auquel il faudrait joindre l'éblouissant Brisset), bien que Duchamp se garde de leur volubilité.*“ Robert Lebel, *Sur Marcel Duchamp*, Paris, Éditions Trianon, 1959, pp. 25-26.

¹⁷⁹ Vezi în acest sens numeroasele notițe din *Boîte Verte*, publicate de Michel Sanouillet, în *Marcel Duchamp* (Michel Sanouillet), *op. cit.*

¹⁸⁰ Vezi în acest sens și observațiile lui Robert Lebel, din cuprinsul notei 178.

¹⁸¹ „Cărțile lui Roussel mi-au plăcut întotdeauna foarte mult. El chiar m-a influențat. Îmi amintesc că, în 1911 sau 1912, am luat parte împreună cu Apollinaire și Picabia la reprezentarea piesei «*Impressions d'Afrique*», de la Théâtre Antoine: Cartea lui Ferry m-a lămurit asupra tehnicii lui Roussel. Jocul lui cu cuvintele are un sens ascuns. Dar obscuritatea acestor jocuri de cuvinte nu are în sine nimic din Mallarmé, nimic din Rimbaud. Este o obscuritate de alt ordin.“ „*Roussels Bücher habe ich immer sehr gern gehabt. Er hat mich sogar beeinflusst. Ich erinnere mich, mit Apollinaire und Picabia der Aufführung von «Impressions d'Afrique» im Théâtre Antoine, im Jahre 1911 oder 1912, beigewohnt zu haben. Das Buch von Ferry hat mich über Roussels Technik aufgeklärt. Sein Spiel mit den Wörtern hatte einen verborgenen Sinn. Aber die Obskurität dieser Wortspiele hatte nichts von Mallarmé, nichts von Rimbaud an sich. Es ist eine Obskurität von einer anderen Ordnung.*“ Alain Jouffroy, „L'idée du jugement devrait disparaître...“, în *Arts*, Paris, n° 491, 24-30 noiembrie 1954, *apud* Serge Stauffer, *op. cit.* (1992), p. 47.

ia act de o sumă de coincidențe. După întoarcerea de la München, în 1912, Duchamp ia parte împreună cu Picabia, Gabrielle Buffet și Apollinaire la un spectacol al Teatrului Antoine, cu piesa lui Raymond Roussel, *Impressions d'Afrique*¹⁸². Este important de notat că în momentul în care Duchamp concepea „eboșa literară” a ceea ce avea să devină *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* sau *Marele Geam*, ori atunci când se punea în contact cu una dintre sursele determinante ale viitoarei sale capodopere – piesa *Impressions d'Afrique* –, Francis Picabia, Guillaume Apollinaire și Gabrielle Buffet Picabia s-au aflat de fiecare dată în preajma sa. Ținând seamă de această coincidență, putem presupune că Duchamp a împărtășit prietenilor săi câte ceva din preocupările sale. Iată motivul pentru care considerăm că țesătura de întâmplări și evenimente concordante ne poate oferi și alte indicii privitoare la modul în care ideile artistice circulau în acest cerc restrâns de prieteni, asimilabil, în linii generale, nucleului avangardei pariziene¹⁸³. Având în vedere acest posibil schimb de idei, nu vom mai fi surprinși să constatăm că nici pentru Apollinaire piesa văzută la Teatrul Antoine nu a rămas fără urmări în ordinea creației. Potrivit prefetei pe care dramaturgul o scrie pentru piesa sa, *Les mamelles de Tirésias*, aceasta

¹⁸² „În 1912, la un an după ce l-ați cunoscut pe Picabia, ați asistat împreună cu el, cu Apollinaire și Gabrielle Buffet, soția celui dintâi, la un spectacol cu piesa *Impressions d'Afrique*, de Raymond Roussel. / A fost formidabil. Pe scenă se aflau un manechin și un șarpe care se mișca puțin, era o culme a insolitului. Nu-mi amintesc prea mult textul. Nu ascultam foarte atent. M-a frapat foarte... / Deci mai mult spectacolul ca spectacol v-a atras luarea-aminte, și nu vorbirea? / Da, într-adevăr. După aceea am citit textul și am putut asocia cele două aspecte. / Provocarea pe care Roussel o adresează limbajului și-a aflat oare un corespondent în provocarea pe care dumneavoastră o adresați picturii? Dacă vreți! Eu nu-mi doresc decât asta!” „*En 1912, un an après avoir fait la connaissance de Picabia, vous assistez au théâtre Antoine avec lui, Apollinaire et Gabrielle Buffet, sa femme, à la représentation d'Impressions d'Afrique, de Raymond Roussel. / C'était formidable. Il y avait sur la scène un mannequin et un serpent qui bougeait un petit peu, c'était absolument la folie de l'insolite. Je ne me souviens pas beaucoup du texte. On n'écoutait pas tellement. Ça m'a frappé... / C'était d'avantage le spectacle en tant que spectacle qui vous a frappé, plus que le langage? / Oui, en effet. Après j'ai lu le texte et j'ai pu associer les deux. / Peut-être le défi lancé par Raymond Roussel au langage correspondait-il à celui que vous lanciez, vous, à la peinture? / Si vous voulez! Je ne demande que ça!*” Marcel Duchamp (Pierre Cabanne), *op. cit.*, p.42.

¹⁸³ Constituirea acestui grup de prieteni pare a nu fi fost o simplă întâmplare, el având repercusiuni asupra destinelor artei moderne. Potrivit lui Robert Lebel, în timpul călătoriei din munții Jura, drumeții au fost preocupați de inițierea unei noi mișcări artistice, care-ar fi urmat să se opună cubismului. Tot atunci s-a decis publicarea cărții lui Apollinaire, *Méditations esthétiques* (vezi Robert Lebel, *op. cit.*, p. 25).

este o „dramă suprarealistă“¹⁸⁴. Elaborarea a început în 1903. Premiera a avut însă loc patrusprezece ani mai târziu. Analizând substanța dramatică a piesei, suntem surprinși să descoperim unele similitudini tematice, prin care „drama suprarealistă“ se înrudește cu scenariul erotic ce întemeiază iconografia *Marelui Geam*. Scenariul va putea fi reconstituit prin trecerea în revistă a documentelor din *Boîte Verte*. Parcurgându-l, aflăm în ce fel funcționează „mașina celibatară“ imaginată de Duchamp: golul din interiorul mulajelor – asupra căruia am avut deja ocazia să ne exprimăm – urma să fie umplut cu un „combustibil al iubirii“, care nu-și afla originea în „ființa Celibatarilor“, ci era generat de Mireasă, mai precis exprimat, era „secretat“ de dorința ei erotică¹⁸⁵. Cum însă dezbateră opera lui Duchamp nu face obiectul considerațiilor noastre, ci modul în care aceasta a determinat iconografia unor tablouri de Victor Brauner – între altele și „portretul“ lui Geo Bogza –, ne vom mulțumi să afirmăm că, în scenariul imaginat de Duchamp, Celibatarii apar ca niște entități dependente de energia emanată de ființa Miresei, ei fiind așadar efeminați în adevăratul înțeles al cuvântului. Acesta este și motivul pentru care actul erotic din cuprinsul *Marelui Geam* nu are finalitate, ci urmează a fi interpretat ca mecanism complex prin care Mireasa își satisface singură propriile-i dorințe, iar Celibatarii, hrăniți cu combustibilul erotic emanat de mireasă, se dedau, la rândul lor, practicii erotismului solitar¹⁸⁶. După cum Celibatarii lui Duchamp sunt efeminați, iar Mireasa, prin simplul fapt că îi hrănește cu energia-i erotică, se emasculează, tot așa și personajele piesei lui Apollinaire,

¹⁸⁴ Inventarea vocabulei „suprarealism“ e datorată lui Guillaume Apollinaire. Breton a fost însă acela care, însușindu-și-o, i-a lărgit semnificația și a transformat-o în emblemă a mișcării artistice inițiate de el. Amintindu-ne că prima variantă a *Manifestului suprarealismului* a fost publicată în 1924 și ținând seamă de faptul că Apollinaire își elaborează „drama suprarealistă“ începând cu 1903, putem aprecia cât de „adânci“ sunt rădăcinile suprarealismului istoric.

¹⁸⁵ „Acul-puls trebuie să-și aibă originea în centrul vital al miresei. Mireasa are un centru vital – celibatarii nu-l au. Ei trăiesc din cărbune sau o altă materie primă extrasă nu din eul lor, ci din non eul lor.“ „*L'aiguille-pouls doit avoir sa source dans le centre de vie de la mariée. La mariée a un centre de vie – les célibataires n'en ont pas. Ils vivent par le charbon ou autre matière première tirée non d'eux mais de leur non eux.*“ Marcel Duchamp (Michel Sanouillet), *op. cit.*, p. 68.

¹⁸⁶ Potrivit unei însemnări din *Boîte Verte*, onania le este hărăzită Celibatarilor: „*Le célibataire broie son chocolat lui-même*“. *Ibidem*, p. 97. În *Cutia* din 1914, îndeobște considerată drept „prefigurare“ a *Cutiei Verzi* din 1934, Duchamp notează: „*On n'a que : pour femelle la pissotière et on en vit*“. O traducere a notiței ni se pare superflă. Cum însă pentru Duchamp jocurile de cuvinte își aveau importanța lor bine determinată, vom atrage atenția asupra ultimelor patru silabe ale notiței, care pot fi citite și în felul următor: „*Et Onan vit*“ („Și Onan trăiește“). *Ibidem*, p. 37.

Thèrese și Tirésias, își trădează, pe rând, sexul: cea dintâi devine bărbat, apoi general și deputat, iar al doilea, preschimbat în femeie, aduce pe lume o mulțime de copii¹⁸⁷. Confruntând textul lui Apollinaire cu însemnările lui Duchamp din *Boîte Verte*, realizăm că semnificația celor două opere, plastică și dramatică, este construită potrivit aceleiași scheme logice. Altfel spus, *Les mamelles de Tirésias* și *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* sunt opere înrudite prin semnificația lor, dacă nu chiar echivalente. Coincidența încetează să mai surprindă în momentul în care ne amintim că Apollinaire s-a aflat în preajma lui Duchamp atunci când acesta a avut viziunea de ansamblu a viitoarei sale capodopere și că împreună au asistat la reprezentarea piesei lui Raymond Roussel, *Impressions d'Afrique*, considerată a fi una dintre sursele determinante ale *Marelui Geam*. Ținând seamă de faptul că acțiunea dramei suprarealiste *Les mamelles de Tirésias* se petrece în Zanzibar, nu este imposibil a recunoaște într-însa o „variantă” apollinairiană a *Impresiilor africane*. În concluzie, vom afirma că Apollinaire s-a dovedit a fi sensibil la tezaurul de idei acumulat treptat, începând cu 1912, în jurul viziunii pe care Duchamp a avut-o în drum spre Paris, la întoarcerea din munții Jura, tezaur din care și piesa *Impressions d'Afrique* făcea parte, în calitatea sa de „sursă” a *Marelui Geam*. În pofida informației cuprinse în *Prefața* semnată de autor, potrivit căreia piesa *Les mamelles de Tirésias* a fost începută în 1903¹⁸⁸, este interesant de observat că pregătirea ei pentru scenă s-a desfășurat în paralel cu elaborarea notițelor pentru *Marele Geam*, între 1912 și 1915.

Este cunoscut că, sosind la Paris în primăvara lui 1925, Victor Brauner s-a pus în legătură cu mediile artistice moderniste și de avangardă. Interesul pentru creația lui Duchamp datează din această perioadă. Cu toate că Brauner nu recunoaște în mod deschis influența pe care ideile autorului *Marelui Geam* au avut-o asupra operei sale de tinerețe, coroborând fragmentele de mărturie transmise de Brauner cu reconstituirea călătoriilor lui Duchamp și Man Ray între Paris și New York, se poate demonstra că în perioada în care Brauner se afla pentru întâia oară la Paris, între 1925 și 1926¹⁸⁹, Duchamp era și el prezent,

¹⁸⁷ Vezi Guillaume Apollinaire, *Les mamelles de Tirésias*, în *L'Enchanteur pourrissant*, Paris, Gallimard, 1972.

¹⁸⁸ Vezi *Prefața* semnată de Guillaume Apollinaire în *op. cit.*, p. 93.

¹⁸⁹ Perioada în care Brauner s-a aflat pentru întâia oară la Paris constituie subiect de controversă. Este îndeobște admis că pictorul s-a aflat în capitala Franței în intervalul cuprins între primele luni ale lui 1925 și anul 1926. Didier Semin este de părere că șederea s-a prelungit până la sfârșitul lui 1927 (vezi Didier Semin, *op. cit.*, 1990,

împreună cu Man Ray¹⁹⁰. Acesta din urmă a fost probabil singurul martor al lentei elaborări a *Marelui Geam*. În scrierea autobiografică *Self Portrait*, Man Ray evocă vizita sa în atelierul lui Duchamp din New York, coincidentă cu perioada în care *Marele Geam* se afla în curs de elaborare¹⁹¹. Considerăm că prezența lui Man Ray printre cei care

p. 30). Sarane Alexandrian, autorul primei monografii închinată lui Brauner, datează întâiul popas parizian între 1925-1926, motivând că în intervalul cuprins între februarie 1927 și ianuarie 1929 pictorul își efectua serviciul militar în România, la infanterie. Cf. Sarane Alexandrian, *op. cit.* (2004), p. 28.

¹⁹⁰ Intervalul cuprins între 1919 și 1930 este marcat de succesivele călătorii ale lui Duchamp între New York și Paris. În iulie 1919 revine la Paris, unde rămâne până la începutul lui 1920, pentru a se întoarce apoi la New York. În 1921 e din nou la Paris pentru opt luni, până-n 28 ianuarie 1922. În 1923 îl întâlnim iarăși în Europa, unde rămâne până-n 1935. Pentru cronologia călătoriilor lui Duchamp între America și Europa, vezi Marcel Duchamp (Pierre Cabanne), *op. cit.*, pp. 75, 78, 82, 93. Vezi și André Breton, *Marcel Duchamp*, în André Breton, *Œuvres complètes...*, p. 1298. Călătoriilor semnalate de Pierre Cabanne trebuie să li se adauge alte două traversări ale oceanului, întreprinse cu ocazia celor două expoziții personale Brâncuși de la Brummer Gallery din New York, din 1926 și din 1933, pentru a căror organizare și instalare sculptorul i-a delegat lui Duchamp întreaga responsabilitate. Simultan cu prima expoziție de la Brummer, Duchamp s-a ocupat și de organizarea *Expoziției internaționale de artă modernă (International Exhibition of Modern Art)* de la Brooklyn Museum, unde *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* a fost expusă în imediata apropiere a *Ledei* lui Brâncuși, aceasta din urmă putând fi percepută, desigur nu întâmplător, prin transparența *Marelui Geam*.

¹⁹¹ „Această încăpere, la fel cu-ntâiul apartament pe care l-a ocupat, părea abandonată. Nimic nu lăsa să se-nțeleagă că aici ar putea fi vorba de atelierul unui artist. Camera era foarte spațioasă. Avea încălzire centrală iar radiatoarele răspândeau o căldură plăcută. În mijlocul camerei se afla o cadă de baie, complet goală, ale cărei țevi traversau dușumeaua, pentru-a-ntâlni, pe perete, țevile unei chiuvete. Dușumeaua era ticsită de ziare mototolite și de tot felul de nimicuri inutile. [...] În apropierea ferestrei, în colțul cel mai îndepărtat al camerei, se aflau niște capre ce serveau drept suport unei plăci mari și groase din sticlă, acoperită cu figuri complicate, desenate cu fir subțire de plumb. Aceasta era marea operă a lui Duchamp: *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*. Din tavan atârna un bec lipsit de abajur, care el singur trebuia să lumineze întreaga cameră. Numeroase desene, extrem de precise, acoperite cu simboluri și notițe, se aflau agățate pe pereți cu pioneze: erau studii pregătitoare ale unei compoziții pe sticlă. Duchamp și-a aprins pipa și s-a așezat lângă marele panou. Unul dintre elementele acestuia cuprindea o parte argintată, pe suprafața căreia Duchamp a trasat, în serie, delicate forme ovale. Cu o lamă de ras se apucă să înlăture surplusul de argint. Era o muncă minuțioasă. După un timp se opri, își acoperi ochii cu mâna și suspină: de ar fi putut găsi un chinez pentru această trudă! Am înțeles că avea nevoie de un om bun la toate. Mi-a fost milă de Duchamp; l-aș fi ajutat cu plăcere. Am avansat o ipoteză: probabil că trebuia să existe vreun procedeu fotografic care-ar grăbi lucrurile. [...] Această muncă dura deja de luni, de ani. Totuși, opera sa era încă invizibilă, era pe de-a-ntregul cerebrală și cu toate acestea tangibilă. Era echivalentul a o mie de opere făcute de alții, dar, cu toate acestea, nu avea nici un fel de valoare economică. Spre

frecventau la Paris „cenaclul românesc“ – din care și Victor Brauner făcea parte – nu era deloc întâmplătoare, după cum nu este întâmplător nici faptul că, la București, artistul american care s-a manifestat mai cu seamă în domeniul fotografiei trecea drept „colaborator al revistei unu“¹⁹².

Din analiza iconografică a două tablouri¹⁹³ pictate de Brauner în timpul și după cea dintâi ședere la Paris, sperăm să reiasă în mod limpede că prin mijlocirea acestor pânze pictorul reconstituie în amănunt semnificația capodoperei lui Duchamp, *Marele Geam*. Din punct de vedere stilistic cele două tablouri nu sunt deloc asemănătoare. Astfel,

deosebire de alți creatori, lui Duchamp acest fel de activitate nu-i aducea nici un prestigiu. Eram foarte impresionat, ba chiar emoționat. Înainte de-a-l părăsi, i-am propus să-mi aduc aparatul de fotografiat, pentru a fixa *Geamul* pe peliculă, așa cum se afla acolo, zăcând pe suporti; mi-a strâns puternic și cordial mâna.“ „*Cette pièce, tout comme le premier appartement qu'il avait habité, semblait abandonnée. Rien ne laissait deviner que c'était là un atelier d'artiste. C'était très grand. Les radiateurs dispensaient une bonne chaleur. Il y avait une baignoire, toute nue, au milieu de la pièce, dont les tuyaux longeaient le plancher pour rejoindre, contre le mur, les tuyaux du lavabo. Détritus et journaux s'amoncelaient par terre. [...] Près de la fenêtre, dans le coin le plus éloigné de la pièce, on voyait des tréteaux qui servaient de support à un grand panneau de verre épais, couvert de figures compliquées, dessinées avec du fil de plomb très fin. C'était la grande œuvre de Duchamp : La Mariée mise à nu par ces Célibataires, même. Du plafond pendait une ampoule nue qui devait à elle seule éclairer toute la pièce. Suspendus aux murs avec des punaises, se trouvaient divers dessins fort méticuleux, couverts de symboles et de références: c'était des études destinées à une composition en verre. Duchamp alluma sa pipe et s'assit devant le grand panneau. L'un de ses éléments comportait une partie argentée, sur laquelle Duchamp avait délicatement tracé une série de formes ovales. Armé d'un rasoir, il se mit à gratter l'argent dont il n'avait pas besoin. Ce fut laborieux. Au bout d'un moment il s'arrêta, porta ses mains à ses yeux et soupira : si seulement il arrivait à trouver un Chinois pour faire cette besogne! Sans doute pensait-il à un homme à tout faire. J'eus pitié de Duchamp ; j'aurais bien voulu l'aider. J'avancai une hypothèse: avec un procédé photographique, on pourrait peut-être accélérer les choses. [...] Ce travail-là l'occupait depuis des mois, des années, et son œuvre était encore invisible, purement cérébrale, et pourtant tangible. C'était l'équivalent de mille œuvres faites par d'autres, mais on ne pouvait l'exploiter. Contrairement aux autres créateurs, Duchamp, lui, ne tirerait aucun prestige de ce genre de travail. J'étais très impressionné, et même ému. Avant de le quitter, je proposai d'apporter mon appareil afin de photographier le panneau de verre sur ses tréteaux. Nous nous serrâmes la main. Celle de Duchamp était chaude et ferme.“ Man Ray, *Autoportrait*, Le Méjan, Actes Sud, 2000, pp. 118-120.*

¹⁹² Pentru informațiile referitoare la „cenaclul românesc“, vezi nota 164, iar pentru „colaborarea“ lui Man Ray la revista *unu*, vezi nota 71.

¹⁹³ Este vorba de *Passivité courtoise* și *Cap și doi boxeri*, primul tablou aflându-se-n colecțiile Muzeului Național de Artă din București, iar cel de-al doilea în colecțiile Muzeului Porților de Fier din Drobeta-Turnu Severin. Pentru datele muzeografice ale celor două tablouri, vezi notele 262 și 291.

cel intitulat *Cap și doi boxeri* poartă însemnele purismului plastic inițiat de Amédée Ozenfant și Charles-Édouard Jeanneret – acesta din urmă cunoscut mai târziu sub pseudonimul Le Corbusier –, în vreme ce *Passivité courtoise* își datorează amprenta stilistică suprarealismului. Având în vedere că prin Man Ray informații privitoare la capodopera lui Duchamp au putut ajunge la Victor Brauner, totodată amintindu-ne că ideile noi circulau cu ușurință în cuprinsul acelui nucleu al avangardei pariziene din care Duchamp, Picabia, Gabrielle Buffet și Apollinaire¹⁹⁴ făceau parte, nu ne va surprinde că în vara lui 1929, aflându-se la Buștenari, ca oaspete al poetului Geo Bogza, Brauner își va fi amintit de experiența sa pariziană, de ideile colportate în „cenaclul românesc”¹⁹⁵ și va fi decis ca portretul care îl înfățișa pe amfitrionul său să fie dependent de iconografia lui Duchamp și de principalul motiv tematic al piesei lui Apollinaire, *Les mamelles de Tirésias*. O dovadă în acest sens o constituie starea de nuditate în care poetul de la Buștenari a fost înfățișat, precum și împrejurarea că pictorul „l-a văzut” ca pe o făptură asexuată, sau mai degrabă hermafrodită. Dacă nu am lua în seamă acest „joc al influențelor”, „portretul” lui Geo Bogza ne-ar apărea ca o simplă bizarerie iconografică. Amintindu-ne că *Nud coborând o scară* nu are un sex determinat, „înrudirea” celor două viziuni, a lui Brauner și a lui Duchamp, trebuie acceptată drept efectivă. De altfel, insuficienței erotice a *Celibatarilor*¹⁹⁶, Brauner îi va fi descoperit în biografia lui Geo Bogza un corespondent, credem semnificativ. Iată o întâmplare relatată de Sașa Pană, la care și Victor Brauner a fost părtaș:

„[...] Noul colet sosit în Bărăției 37 conținea cartea cu poeme *Jurnal de sex*. Geo Bogza îl intitulase «Țâțe» – poate și pentru că de 17 ori apărea această vocabulă în cele 17 poeme care formau acest ciclu erotic. Apoi autorul a găsit un alt titlu: «Hau, hau». Nici acesta nu i-a plăcut lui Voronca. / Din cauza frecvenței «țâțelor» în vorbirea și în scrisul lui Bogza, ele au devenit pentru uniști sinonime cu numele poetului debordat de exasperări. Aflând aceasta, Geo îmi scria: «M-a

¹⁹⁴ Guillaume Apollinaire moare în 1918.

¹⁹⁵ Alături de Victor Brauner, din cenaclu făceau parte Barbu Fundoianu (Benjamin Fondane) și Mihail Cosma (Claude Sernet).

¹⁹⁶ Ceea ce-i caracterizează pe *Celibatarii* lui Duchamp este totala neputință erotică. Aceasta devine idee centrală în acele însemnări din *Boîte Verte* care au drept temă *Mulajele masculinității*. După cum am putut deja constata, influențat de Duchamp și Roussel, Apollinaire reia în *Les mamelles de Tirésias* motivul neputinței erotice masculine. Atât în creația plastică a lui Duchamp, cât și în cea literară a lui Apollinaire, semnificația coagulează în jurul ideii de act erotic ratat. „Perdanții” sunt *Celibatarii* și *Tirésias* deopotrivă.

încântat peste măsură denumirea de bogze date țățelor, asta îmi place grozav și te rog imens să ai grijă ca această denumire să se întindă, să prindă rădăcini». (Scrisoare din 7 iulie 1929 cu ștampila oficiului Telega.) Chiar Bogza a folosit într-o poezie ocazională, pe care a scris-o doi ani mai târziu, această nouă vocabulă. / Cartea a căpătat titlul sub care s-a tipărit (*Jurnal de sex*) la sugestia lui Voronca. Ea este, așa cum scrisese Roll în *Scurtcircuitul* ce l-a consacrat în numărul pe iulie al revistei, «un geamăt și un imn simultan de voluptate și devergondare: «ne-am pipăit urlând de plăcere și ură / peste noi oamenii au azvârlit cu var / dar răscolind în carne un episod murdar / făcutu-ne-am prin asta, iubirea tot mai pură» [...]. Cartea, poemele *Jurnalului de sex* oglindesc cu fidelitate pe acel care cu câteva luni în urmă (la 6 februarie) împlinise 21 de ani. Evenimentul fusese consemnat în *unu*: «George Bogza devine major. La Buștenari, 101 salve de tun vor împușca pe D-zeu». / Când, sosit la București, Geo și-a primit exemplarele, era într-o duminică. Roll a pregătit, ca meșter priceput, un ghiveci de crap, care a fost introdus în cursul dimineții în cuptorul unei simigerii din vecinătate. După ce oblonul lăptăriei a fost tras, am procedat la ospățul festiv. Eram cinci: Geo, Victor, Marius, Roll și cel ce evocă aici acea zi de vară. Roll era în vervă superlativă. Calambururile zburau ca mingile de tenis. Apoi am pornit într-o hoinăreală, așa cum făceam în multe duminici. Pe când urcam costișa străzii dr. Istrati, care ocolește parcul 11 iunie, Geo a făcut dintr-o foaie de ziar un cornet imens, înfigându-l cu partea subțire în prohabul pantalonilor. Strada la ora aceea era pustie. Geo pășea înaintea mândru și înalt, iar noi izbucnirăm în râs. Dar subit, pentru că era o curbă, ne-am trezit în față cu trei fete ce coborau ținându-se de mână. Am auzit un țipăt și trioletul s-a retras de-a-ndăratelea. Geo s-a apropiat de fetele uluite și, luând cornetul în mână, le-a spus rar, silabisind: «din care fapt se poate constata că autorul *Jurnalului de sex*, are și un sex de jurnal». Fetele n-au așteptat explicația și au zbughit-o peste drum, iar noi ne-am continuat drumul spre oriunde. Despre restul acelei zile nu-mi amintesc, dar știu că era în 20 iunie, această dată fiind înscrisă pe exemplarul oferit în aceeași zi cu dedicația «Lui Sașa Pană, pentru salturile nebunești pe care le face în absurd, pentru sângele lui care se revarsă circulând printre coloanele din *unu*, îi întinde cartea aceasta, dezvelind-o ca pe o țăță, george bogza». (Punctuația îmi aparține, originalul fiind eliptic)¹⁹⁷.

Relatarea lui Sașa Pană aruncă, fără nici o îndoială, o lumină nouă asupra iconografiei și, prin extensie, asupra semnificației „portretului”

¹⁹⁷ Sașa Pană, *op. cit.*, pp. 251-252.

pe care Victor Brauner i-l face lui Geo Bogza. Luând în considerare mărturia memorialistului, devine limpede că presupusei „suprarealități“ din *Poetul Geo Bogza arată capului său peisajul cu sonde* i se substituie realitatea însăși, „tălmăcită“ de Brauner în planul vizibilului prin chiar modul în care cel portretizat a fost surprins, asexuat și cu mamele. Cornetul din hârtie de ziar și obsesia poetului pentru sâni, prezentă în poemele *Jurnalului de sex*, se constituie în dovezi suficiente. Trecând de la reprezentarea modelului pe care artistul l-a portretizat stând în picioare, decapitat, nud, asexuat și cu mamele, la peisajul care servește figurii drept fundal, vom recunoaște în structurile peisagistice concepute de Brauner sugestii care-ar fi putut veni din orizontul artei lui Yves Tanguy. Acestei posibilități, care transformă creația suprarealistului francez în sursă a „peisagisticii“ lui Brauner, îi poate fi însă contrapusă o a doua posibilitate. Astfel încât vom putea admite că, pictând fundalul, Brauner nu a reprezentat decât ceea ce singur a putut vedea cu propriii săi ochi trupești în timpul ședințelor de pictură de la Buștenari, așadar neinteresându-se de fenomenul „introviziunii“ de el inventat. Ne întemeiem observația pe descrierea Buștenarilor, făcută de Stephan Roll într-unul din *Scurtcircuitele* semnate în paginile reviste *unu*¹⁹⁸.

Din cele relatate până-n prezent, rezultă că ideile novatoare care-au hrănit – la noi și aiurea – semnificația unor opere plastice și literare majore, au circulat intens și liber în intervalul temporal care face obiectul analizei noastre. Pentru a surprinde cu mai multă exactitate concordanțele temporale care s-au manifestat în procesul de predare și preluare a noilor motive tematice, acestea conducând la o viziune portretistică atât de bizară, este util a medita asupra cronologiei evenimentelor semnalate de Sașa Pană în cartea sa de memorii. Astfel, atât sărbătorirea evenimentului editorial – apariția celor șaptesprezece poeme erotice reunite de Geo Bogza în volumul *Jurnal de sex* –, cât și plimbarea ce a urmat, în cursul căreia autorul volumului a exhibat un „sex de jurnal“, atrăgând așadar atenția asupra unei presupuse insuficiențe a masculinității sale¹⁹⁹, sunt datate cu cea mai mare exactitate: 20 iunie 1929.

¹⁹⁸ Vezi finalul notei 142.

¹⁹⁹ Considerăm că este vorba de o insuficiență de natură doar simbolică, având origini culturale ce trimit către unul dintre idealurile lui Breton. Acesta pomeneste de «Necesitatea reconstituirii Androginului primordial despre care toate tradițiile ne vorbesc și de încarnarea sa, dezirabilă mai presus de orice și tangibilă prin noi înșine». „Breton spricht von der «Necessité de reconstitution de l'Androgyne primordial dont toutes les traditions nous entretiennent et de son incarnation, pardessus tout désirable et tangible, à travers nous».“ André Breton, *Manifestes du Surréalisme – édition complète*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1972, p. 315, apud Friedrich Teja Bach, *op. cit.*, nota 852, p. 389.

Mai reținem că alături de Geo Bogza, Stephan Roll, Alexandru Marius, Sașa Pană, la plimbare a luat parte și Victor Brauner, fiind așadar martor nemijlocit al celor întâmplate²⁰⁰. Având în vedere că în tabloul pictat la Buștenari artistul și-a reprezentat modelul fără sex și purtând mamele, totodată ținând seamă de fascinația pe care cuvântul „fâțe“ o exercita asupra poetului, acesta încurajând desemnarea mamelelor prin propriul său nume, „bogze“, se poate accepta ipoteza potrivit căreia ciudatul program iconografic conceput de Brauner pentru a-și portretiza prietenul își află originile nu doar în energiile creatoare imanente pictorului, ci în evenimente care s-au petrecut aievea, altfel spus, în realitatea însăși²⁰¹. Firește, ar mai rămâne de demonstrat că tabloul a fost pictat după 20 iunie 1929, momentul plimbării duminicale, dar nu mai târziu de luna august, când a apărut numărul estival al revistei *unu*, îmbogățit cu linogravurile pe care Brauner le „tăiașe“ la Buștenari, tot atunci când a pictat și portretul. Probabil că nu vom ști niciodată cu exactitate în care moment anume s-a aflat Brauner la Buștenari, căci l-ar fi putut vizita pe Geo Bogza și înainte de 20 iunie, poate chiar în cursul lunii mai, știut fiind că pregătirea unui număr din *unu* se făcea cu circa două luni înaintea momentului apariției²⁰². Rememorând ipoteza

²⁰⁰ „Plimbăreților“ zilei de duminică, 20 iunie 1929 ar fi trebuit să li se alăture, poate, și „obscurul cârciumar“ Ion Tomșeneanu, despre care aflăm că a finanțat cu 2000 de lei tipărirea *Jurnalului de sex*. Cum numele său nu este menționat de Sașa Pană, suntem siguri că nu a fost prezent la sărbătorire și la plimbarea care a urmat. Totuși, absența numelui său în paginile din *Născut în '02* este în măsură să intrige, având în vedere scrupulozitatea și acribia memorialistului. Pentru identitatea și „mecenatul“ lui Ion Tomșeneanu, vezi Ovidiu Bogza, *Evocări ploieștene – cu o prefață de Octavian Onea*, Ploiești, 2002, ISBN – 973-0-0298-3, pp. 16-17.

²⁰¹ În opinia noastră, acest fapt nu atenuează „amprenta suprarealistă“ a portretului lui Geo Bogza, ci mai degrabă o accentuează. Dacă nu dicteul automat a fost acela care a determinat iconografia portretului, vom admite, în schimb, că viața cotidiană a uniștilor poate fi considerată a fi „reflexul“ unui *sui generis* dicteu automat, creația lor reflectând acest tip de existență care se „organiza“ în funcție de pulsuniile unor trăiri aleatorii. Cartea lui Sașa Pană *Născut în '02* constituie o mărturie extrem de prețioasă, care documentează în mod exemplar această viață trăită în „stil suprarealist“. De unde deducem că suprarealismul din *Poetul Geo Bogza arată capului său peisajul cu sonde* este unul apărut „prin ricoșeu“.

²⁰² „Îmi amintesc cum în dimineata apariției numărului pe iunie, ne-am dus cu teancurile revistei, împreună cu Roll, în piața de flori unde am cumpărat un coș cu frunze de ferigă. Am introdus în fiecare exemplar câte o frunză și așa le-am distribuit la chioșcuri. Pe prima pagină apăruse un colaj mare la compunerea căruia am lucrat împreună cu Roll. Era un fel de vitrină cu pozele (în loc de legitimație!) tuturor colaboratorilor. Acel număr de început de primăvară se intitula *Foaie verde unu*. Îl imaginaseam cu aproape două luni în urmă împreună cu Victor Brauner, care încă nu părăsise Bucureștii, pentru Parisul, de unde o singură dată a mai revenit.“ Sașa Pană, *op. cit.*, p. 297.

formulată anterior, potrivit căreia tabloul pictat la Buștenari și-ar afla sursa iconografică în creația plastică a lui Marcel Duchamp și cea dramatică a lui Guillaume Apollinaire, devenim martorii unui neașteptat fenomen de coincidență. Deși reprezentarea asexuat-hermafrodită din tabloul pictat la Buștenari pare a fi confirmată de comportamentul autorului *Jurnalului de sex* în cursul plimbării duminicale la care și Victor Brauner a luat parte, considerăm că atât „spectacolul” dat de Geo Bogza în cursul plimbării, dar mai cu seamă tematica volumului de poeme pe care tocmai l-a publicat, trebuie puse în legătură cu sursele europene deja semnalate, care vor fi determinat iconografia „portretului” pictat la Buștenari. Este vorba de ideile lui Marcel Duchamp, transpuse în cheie plastică în *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* și de piesa lui Apollinaire *Les mamelles de Tirésias*. Aceasta, la rândul ei, este dependentă de sursele care au generat capodopera lui Duchamp: călătoria în munții Jura și *Impressions d'Afrique*, piesa lui Raymond Roussel. Ipoteza potrivit căreia și Geo Bogza a avut cunoștința de complexul de idei care a fundamentat capodopera lui Duchamp *La Mariée...*, presupune un interes marcat al „uniștilor” pentru ideile artistice noi, de „ultimă oră”, care circulau în spațiul cultural occidental. Firește, existența unor mijlocitori capabili a „transporta” ideile noi în cercul de artiști care gravitau în jurul revistei *unu* este subînțeleasă²⁰³.

²⁰³ Duchamp și-a conceput capodopera *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* ca pe-o colecție de idei, fiecare detaliu plastic având o semnificație bine determinată. Iată ce notează artistul cu privire la geneza capodoperei: „Ar fi trebuit să fie însoțită (*La Mariée...* – n.n.) de un catalog, ca acela de la «*Armes et Cycles de Saint-Étienne*», cu legende lămuritoare pentru fiecare detaliu. Dar nu l-am realizat. *Cutia* mea nu este decât un rezumat. Opt ani reprezintă un interval apreciabil de timp. De ajuns ca să obosești. De altfel, din câte am intenționat, multe nu s-au realizat [...]”. „*Das sollte begleitet werden von einem Katalog, wie demjenigen der «Armes et Cycles de Saint-Étienne», mit erklärenden Legenden zu jedem Detail. Aber ich habe ihn nicht gemacht; mein Koffer ist nur ein Resümee. Acht Jahre sind lang, man wird müde. Es ist übrigens vieles nicht verwirklicht, was ich beabsichtigte [...]*.” Otto Hahn, „Entretien avec Marcel Duchamp”, în *Paris-Express*, n° 684, 23 iulie 1964, pp. 22-23, apud Serge Stauffer, *op. cit.* (1992), p. 175. Ideile aferente capodoperei au fost „adăpostite” de artist nu doar în celebrul „geamantan” (*Boîte en valise*) dar și în nu mai puțin celebrele „*Cutii*”, verde și albă (*Boîte Verte* și *Boîte Blanche*), realizate prin facsimilarea notițelor care au condus la geneza *Marelui Geam*. În București, aceste idei vor fi fost colportate și dezbătute în timpul întrunirilor avangardiste de la „Lăptăria Enache Dinu” din strada Bărăției 37, proprietar al lăptăriei fiind tatăl poetului Gheorghe Dinu, alias Stephan Roll. Devenită sediu cvasioficial al „uniștilor”, lăptăria a fost supranumită de Victor Brauner „La Secol”, probabil pentru că în acel loc avangardiștii obișnuiau „să-și facă veacul”. Denumirea inventată de Brauner a fost acceptată și însușită de toți membrii grupului.

Prețios în acest sens ne pare a fi exemplul lui Victor Brauner. El a putut împlini funcția de mijlocitor între cercurile avangardei pariziene și avangardiștii bucureșteni grupați în jurul revistei *unu*²⁰⁴. Că ideile incluse în *La Mariée*... au putut fi transmise prin mijlocirea lui Man Ray, care le va fi încredințat lui Victor Brauner, acesta împărtășindu-le, la rândul său, comilitonilor reuniți „La Secol“, ni se pare un fapt demn de semnalat, întrucât nu numai la București, dar și la Paris capodopera era cvasinecunoscută²⁰⁵. Primul care se referă la ea în 1922, într-un articol monografic închinat lui Duchamp, este André Breton²⁰⁶. Totuși, Breton o amintește doar aluziv. Abia în 1934 el va reveni printr-un text antologic, intitulat *Phare de la Mariée*²⁰⁷, așadar la cinci ani după ce Victor Brauner a pictat portretul lui Geo Bogza, iar acesta, la rândul lui, a publicat volumul de poeme intitulat *Jurnal de sex*. Ipoteza potrivit căreia ideile lui Duchamp au fost transmise de Man Ray lui Victor Brauner spre a fi împărtășite grupului de avangardă din București pare a-și afla confirmarea în împrejurarea deja amintită: Man Ray era considerat „colaborator“ al revistei *unu*²⁰⁸. Prin reconstituirea „releului“ care a făcut posibilă difuzarea ideilor lui Duchamp la București, prezența unor motive tematice proprii *Marelui Geam* în opera lui Brauner, a lui Max Herman Maxy, și, după cum se va vedea, în cea literară a lui Geo Bogza, își pierde caracterul surprinzător. Este demn de menționat că în operele acestor creatori români nu doar că vom recunoaște unul sau altul dintre motivele iconografice și tematice proprii *Marelui Geam* – fapt care s-ar putea datora, la urma urmei, și simplei coincidențe –, dar aceste „împrumuturi“ vor comunica între ele potrivit unei logici comparabile celei instituite de Duchamp între *Marele Geam* și însemnările din *Boîte Verte*. Ne amintim că documentele „cutiei“ au avut rolul de a susține geneza capodoperei, iar după publicarea lor, pe acela de a-i facilita receptarea²⁰⁹. Consultând cronicile apărute în *unu* și coroborând

²⁰⁴ Vezi notele 164 și 192.

²⁰⁵ *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* se afla în acel moment în proprietatea colecționarei Katherine S. Dreier, care, în decursul anilor, a împlinit pe lângă Duchamp rolul de susținător și mecena.

²⁰⁶ André Breton, *art. cit.* (1922), pp. 7-10 (Textul este însoțit de câteva jocuri de cuvinte de Marcel Duchamp, *alias* Rose Sélavy).

²⁰⁷ André Breton, „Phare de la Mariée“, în *Minotaure* (Paris), n° 6, 1934-1935 iarna, pp. 45-49.

²⁰⁸ Vezi nota 71. Deși „colaborarea“ se rezumă la câteva fotografii asimilabile unor imagini abstracte, prezența acestora în paginile din *unu* este totuși o dovadă a contactului nemijlocit dintre „uniști“ și Man Ray.

²⁰⁹ După cum vom avea ocazia să demonstrăm, această „facilitare“, trecând prin stadiul de divulgare, va sfârși prin a împlini o funcție de vulgarizare, știut fiind că în anii treizeci *Marele Geam* era inaccesibil publicului european. Noi credem că „misionat“

unele informații disparate, culese din sumarul revistei, am putut deduce că ideile lui Duchamp transmise prin Man Ray, via Victor Brauner, circulau „La Secol” asemenea unui „bun comun”²¹⁰. Poate că tocmai din acest motiv numele lui Duchamp nu este pomenit în paginile revistei, „uniștii” considerând că ideile sale au dobândit, pentru mișcarea de avangardă, valoarea unor cunoștințe universale. Nu vom ști vreodată cu certitudine dacă Man Ray, în calitatea sa de transmitător „de primă mână” al acestor idei, a avut ori nu asentimentul lui Duchamp, atunci când le-a împărtășit membrilor „cenaclului românesc”. Din acesta făceau parte „uniști” propriu-ziși, precum Ilarie Voronca și Mihail Cosma, ori „simpatizanți”, precum Barbu Fundoianu, sau Benjamin Fundoianu, devenit în Franța Benjamin Fondane. Tot așa, nu vom ști probabil niciodată dacă aceste idei difuzate în mediile avangardei românești au pătruns în conștiința celor reuniți „La Secol” ca un corp coerent, ori dacă au fost transmise doar fragmentar și, prin forța împrejurărilor, eliptic. Judecând după cele două tablouri de Brauner deja amintite, prin care pictorul „reconstituie” programul iconografic al *Marelui Geam*, am putea crede că întreg corpul de idei coagulat în jurul capodoperei lui Duchamp a fost transmis ca atare²¹¹. Nu același lucru poate fi afirmat despre creația literară a lui Geo Bogza, cel puțin până în momentul în care informații suplimentare vor documenta relația Duchamp-Man Ray-Brauner-Bogza. În opera de tinerețe a literatului avangardist, fie că este vorba de poezie sau proză, reflexele ideologiei promovate de Duchamp pot fi recunoscute doar fragmentar, însă cu mențiunea că sunt de o precizie cu adevărat surprinzătoare. Tocmai datorită modului riguros

direct sau indirect de Duchamp, tânărul Victor Brauner a jucat un rol de prim ordin în calitatea sa de vulgarizator al capodoperei artistului francez. Vezi în acest sens capitolul *Marcel Duchamp și Victor Brauner – problema celei de-a patra dimensiuni și „recuperarea” tridimensionalității*.

²¹⁰ Suntem de părere că ideile lui Marcel Duchamp au fost difuzate în ambianța avangardistă a revistei *unu*, ele putând fi regăsite apoi în creația lui Max Herman Maxy, care pictează o *Madonă electrică*. Însemnările lui Duchamp din *Boîte Verte* se referă la o „denudare electrică”. Cât privește cuvântul „madonă”, acesta avea o semnificație bine determinată, pentru avangardiștii de la *unu* fiind sinonim cu „prostituată”. Iată ce se poate citi în dreptul cuvântului „madone” din dicționarul „unist”, reconstituit fragmentar de Sașa Pană: „Madone = ...nu lipseau la Secol” (vezi Sașa Pană, *op. cit.*, p. 357). Considerăm că aceste detalii sunt în măsură să explice modul în care „mecanomorfismul” și semnificația erotică, proprii capodoperei lui Duchamp, au fost „transferate” asupra *Madonei electrice* a lui Max Herman Maxy, ele putând fi regăsite chiar în substanța lingvistică a titlului pe care pictorul român l-a ales pentru tabloul său.

²¹¹ Vezi nota 193.

în care bănuim că ideile lui Duchamp au fost preluate, este posibil ca Stephan Roll să fi fost el însuși la curent cu sursa duchampiană, pe care Geo Bogza își întemeia viziunea din poeziile și proza cu tematică erotică. Aceasta întrucât ideile „predat” lui Victor Brauner la Paris, în cursul sedințelor „cenaclului românesc” la care Man Ray era prezent, vor fi fost împărtășite avangardiștilor bucureșteni nicăieri altundeva decât „La Secol”, adică în lăptăria lui Enache Dinu, tatăl poetului Gheorghe Dinu, *alias* Stephan Roll. În cronică pe care Roll o publică în *unu* la apariția *Jurnalului de sex*, putem citi: „*Jurnal de sex* e un geamăt și un imn simultan de voluptate și devergondare”²¹². Dacă două dintre textele semnate de Geo Bogza și publicate în paginile din *unu* nu ne-ar fi oferit imaginea automobilului asimilat cu o iubită mecanomorfă – sau mai degrabă cu o „Mireasă” –, ori pe aceea a unei prezențe virile, așijderea, mecanomorfă, formularea din textul critic semnat de Roll nu ne-ar fi atras probabil niciodată atenția. Am fi considerat că suntem în prezența unui simplu exercițiu de verbiaj avangardist. Cum însă personajele lui Bogza sunt, *expressis verbis*, mecanisme în acțiune, ne-am îndreptat atenția către capodopera lui Duchamp, a cărei unică temă este „devergondarea”, ori „trecerea de la starea de a fi fecioară la aceea de mireasă”. Vocabula „devergondare” este extrasă din textul lui Roll, în vreme ce „trecerea de la starea de a fi fecioară la aceea de mireasă” este titlul unui tablou de Duchamp²¹³, care anticipează tema capodoperei *La Mariée...* Ideile prezente în scrierile lui Bogza și în textul critic semnat de Roll își află corespondentul și, desigur, originea, în însemnările redactate de Duchamp în vederea realizării capodoperei sale. Pentru a fi pe deplin convinși de autenticitatea acestui transfer de informație, este util a ne aminti că în cursul vizitei făcute lui Duchamp în atelierul său newyorkez²¹⁴, Man Ray a văzut originalul notițelor redactate de Duchamp în vederea elaborării capodoperei, „transmițând” apoi cele văzute și citite membrilor „cenaclului românesc”, din care și Victor Brauner făcea parte. În cele ce urmează, vom reproduce textele lui Geo Bogza, spre a le compara cu fragmente alese din însemnările lui Duchamp:

²¹² Roll (Gheorghe Dinu), „Scurt Circuit – Jurnal de sex, poeme de Geo Bogza”, în *unu*, II, iulie 1929, n° 15.

²¹³ *Le Passage de la Vierge à la Mariée* (1912), The Museum of Modern Art, New York. Vezi Arturo Schwarz, *op. cit.* (2000), cat. 252, p. 569.

²¹⁴ „Numeroase desene, extrem de precise, acoperite cu simboluri și notițe, se aflau agățate pe pereți cu pioneze: erau studii pregătitoare ale unei compoziții pe sticlă.” Vezi nota 191.

„De la radiator până la cauciucuri, tâșnește ideea de sex și din mașina aceasta, pe care o posed ca pe o femeie. O mângâi prietenește pe păr și îi zâmbesc atunci când încerc dacă are benzină. Un sărut roș este deschiderea contactului și degetele îmi pipăie schimbătorul de viteze ca pe un genunchiu. Am plăcuta senzație a cedării spre orizontal, atunci când zvâcnește cu mine înainte. Volanul îl cuprind ca pe un șold și pedala o apăs încercând-o ca pe o țâță. / Pe coloana vertebrală nervii îmi aleargă cu cuțite de bucurii. La stânga mea, mașinile trec zâmbind cu complicitatea perechilor îndrăgostite. / Degetele îmi mângâie mereu accelerația, senzația și peisagiul se precipită până în clipa spasmului suprem când accidentul face să lunece mașina în șanț, destinzându-se ca trupul pe marginea canapelei“²¹⁵.

Din cea de-a doua scriere cităm doar fragmentul care poartă certe însemne „mecanomorfe“, acestea aflându-și corespondentul în mecanomorfismul imaginilor pe care Duchamp le concepe pornind de la însemnările publicate în „cutiile“ sale:

„[...] dansatoarea de cauciuc pleacă mai departe într-un triumf obscen, trasă de herghelia celor o sută de armăsari virili, concentrați în opt cilindre sub capota emailată, cântând epitalamuri din claxon“²¹⁶.

Dacă ne raportăm la primul text, *Interview la volan*, identificarea obiectului dorinței erotice cu alcătuirea mecanomorfă a automobilului ni se pare a fi de domeniul evidenței. Iată, spre comparare, „contraponderea“ simetrică a acestei viziuni, extrasă din *Boîte Verte*:

„În principiu, Mireasa este un motor. Dar înainte de-a fi motorul ce-și transmite puterea timidă – ea este tocmai această putere timidă. Această putere timidă e-un fel de automobilină, benzină de dragoste, care, distribuită cilindrilor de mică forță și aflată la dispoziția scânteilor vieții ei constante, ajută la înflorirea acestei fecioare, care a ajuns la maturarea dorințelor sale“²¹⁷.

Observăm că Mireasa este identificată cu un motor. Duchamp nu uită însă să precizeze că ea este, simultan, și combustibilul ce pune în funcțiune acest motor. Luat prin surprindere de insolitul textului, cititorul

²¹⁵ Geo Bogza, „Jurnal de sex – Interview la volan“, în *unu*, II, n° 12, aprilie 1929.

²¹⁶ George Bogza, „Jurnal de sex – dansatoarea de cauciuc“, în *unu*, II, n° 10, februarie 1929.

²¹⁷ „*La Mariée à sa base est un moteur. Mais avant d'être un moteur qui transmet sa puissance timide – elle est cette puissance timide même. Cette puissance timide est une sorte d'automobile, essence d'amour, qui, distribuée aux cylindres bien faibles, à la portée des étincelles de sa vie constante, sert à l'épanouissement de cette vierge arrivée au terme de son désir.*“ Marcel Duchamp (Michel Sanouillet), *op. cit.*, p. 62.

se va întreba, desigur, la ce fel de „motor“ se referă Duchamp, atunci când trage semnul egalității între acesta și Mireasă. Lămurirea o aduce cuvântul „automobilină“, imposibil de descoperit în dicționare. Vocabula își trădează originea în momentul în care realizăm că este rezultatul contopirii cuvintelor „automobil“ și „benzină“. Inventând această noțiune compozită, Duchamp nu a acționat haotic, potrivit „regulilor“ dadaiste de creație, ci, dimpotrivă, într-un mod coerent și meticulos: după cum mireasa este, simultan, motor și benzină, tot așa și „automobilina“ trimite, simultan, la realitatea automobilului și la aceea a combustibilului. Că în viziunea lui Duchamp Mireasa este cu adevărat identificată cu un automobil devine pe de-a-ntregul limpede în momentul în care realizăm că ea este prevăzută cu „cilindri“ care intră într-un raport eficient – în sensul științei mecanicii – cu ideea de scânteie și combustie. Spre deosebire de textul lui Bogza, fragmentul din *Boîte Verte* se dovedește a fi mai subtil, prin aceea că Duchamp cultivă o confuzie voită între motor și combustibil. Gradul mai înalt de complexitate poate fi explicat într-un singur mod: la Duchamp, imaginea femeii-automobil a avut timp să se decanteze treptat, solicitându-i îndelung creativitatea, în vreme ce la Bogza imaginea „automobilului femeie“ – ori a „femeii automobil“ – a apărut brusc, poetul luând-o „de-a gata“, din arsenalul creației lui Duchamp. Originea absolută a „miresei-automobil“ trebuie căutată tocmai în călătoria lui Duchamp din octombrie 1912 în munții Jura, întreprinsă în automobil, alături de Francis Picabia²¹⁸, Gabrielle Buffet și Guillaume Apollinaire. În textul inspirat de această călătorie, Duchamp vorbește despre „Mașina cu cinci inimi“²¹⁹. Că „mecanomorfismul“ viziunii lui Bogza este îndatorat concepțiilor lui Duchamp, mijlocitori fiind, potrivit unui înalt coeficient de probabilitate, Man Ray și Victor Brauner, rezultă dintr-un detaliu extrem de precis: în creația lui Duchamp și în aceea a lui Bogza nu este vorba pur și simplu de expunerea unei teme erotice în „veșminte mecanomorfe“, ci de un erotism mecanomorf căruia i se asociază conotații nuptiale. În însemnările sale, Duchamp vorbește de „Mireasă“, iar Geo Bogza pomenește de acele „epitalamuri din claxon“. Epitalamurile fiind cântece, ori orații de nuntă, este limpede că și Geo Bogza a avut în vedere erotismul nupțial. Să mai notăm că erotismul devine temă predilectă a scrierilor sale de tinerețe²²⁰. Refe-

²¹⁸ Nu este lipsit de temei a semnala că Francis Picabia era împătimit de automobile și automobilism.

²¹⁹ „*La machine à 5 cœurs*“. Vezi Marcel Duchamp (Michel Sanouillet), *op. cit.*, p. 41.

²²⁰ Din memoriile lui Sașa Pană aflăm că și următorul volum pe care Geo Bogza l-a scos la editura *unu* avea tot o tematică erotică: „În prima noapte Geo mi-a citit

rindu-se la „epitalamurile din claxon“, scriitorul indică trei „parametri“ caracteristici mesajului pe care își propune să îl transmită, toți trei aflându-și corespondentul în mesajul capodoperei lui Duchamp: mecanomorfismul, erotismul și caracterul nupțial al acestuia din urmă. Luând în considerare acest întreit paralelism care nu poate fi rodul simplei coincidențe, vom admite că Geo Bogza și-a extras inspirația din corpul de idei propriu capodoperei *La Mariée...* Abia ulterior, Duchamp a hărăzit acest tezaur de idei celebrei *Boîte Verte*. Cum aceasta a fost „publicată“ abia în 1934, la editura căreia Duchamp i-a conferit numele *alter-ego*-ului său feminin, Rose Sélavy, vom admite că ideile lui Duchamp au fost transmise la București pe cale orală. Că, într-adevăr, sursa ideatică a celor două texte semnate de Geo Bogza este *La Mariée...*, rezultă dintr-un simplu detaliu narativ, inclus textului *Interview la volan*. Aici, mireasa-automobil este „mângâiată prietenește pe păr“ atunci când îndrăgostitul o încearcă „dacă are benzină“. Or, parcurgând fragmentul corespondent din *Boîte Verte*, aflăm că *Celibatarii*, văduviți de propria lor energie erotică, sunt „hrăniți“ de un combustibil erotic secretat de „Viespe“ (*Guêpe*), o componentă mecanică a *Miresei*. În viziunea lui Duchamp, componenta mecanică este chiar „cilindrul-sex“ (*Cylindre-sexe*)²²¹. Revenind la schița lui Bogza, semnalăm că „îndrăgostitul“²²² este așezat la volanul unei mașini din care „țâșnește ideea de sex“. Interpretată din perspectiva notițelor lui Duchamp, „țâșnirea“ poate fi asimilată secreției de „automobilină“ la care se referă notița din *Boîte Verte*, deja citată de noi. Dacă personajul lui Bogza își mângâie mașina ca să-ncerce „dacă are benzină“, o face tocmai spre a se convinge că potențiala Mireasă, asimilată unui automobil, este îndeajuns de încărcată cu energie erotică. În spiritul gândirii lui Duchamp, el vrea să știe dacă, secretând „automobilina“, mireasa-automobil „a ajuns la

întreg manuscrisul viitoareii cărți, pe care i-o voi edita, *Poemul invectivă*. Cartea mi-a plăcut mult, foarte mult, pentru neconformismul, prospețimea, îndrăzneala, dramatismul și forța imaginilor. Sunt alte poeme decât cele apărute în *unu*. Va fi o carte cu mesaj. Filistinii vor spune: pornografie“. Vezi nota 142.

²²¹ „Rezervorul se va termina în partea de jos printr-o suprafață lichidă, unde viespea-sex va veni să-și extragă doza necesară stropirii timpanului și hrănirii materiei cu filamente. Această suprafață lichidă se va afla în scaldătoarea oscilantă (igiena miresei). / Cilindru-sex – (Viespe).“ „*Le réservoir se terminera en bas par une nappe liquide où la guêpe-sexe viendra puiser la dose nécessaire pour arroser le tympan et nourrir la matière à filaments. Cette nappe liquide sera contenue dans la baignoire oscillante (hygiène de la mariée). / Cylindre-sexe – (Guêpe).*“ Marcel Duchamp (Michel Sanouillet), *op. cit.*, pp. 67-68.

²²² Scriitorul se identifică pe de-a-ntregul cu personajul său, din moment ce textul a fost redactat la persoana întâi.

maturarea dorințelor sale²²³. Din perspectiva acestei interpretări, detaliul iconografic prin care Geo Bogza, în chip de hermafrodit decapitat, arată propriului său cap „peisajul cu sonde” nu este un simplu motiv suprarealist datorat hazardului ori dicteului automat²²⁴. Dimpotrivă, Brauner ne transmite o informație extrem de precisă, a cărei sursă trebuie căutată în complicata țesătură tematică a capodoperei *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*: arătând capului său peisajul cu sonde, hermafroditul din imagine nu face decât să-și indice sieși sursa unei satisfacții erotice care-i vine „de-a gata”. În cazul peisajului cu sonde, sursa acestei satisfacții este, *stricto sensu*, benzina, sau „automobilina” la care se referă Duchamp. Ținând seamă de interpretarea noastră, este posibil a vedea în sondele din fundalul ce înfățișează un posibil peisaj al Buștenarilor²²⁵ sursa unei autosatisfacții erotice, prin care pictorul atrage indirect atenția asupra practicilor onanice ale *Celibatarilor* lui Duchamp²²⁶. Aceștia sunt înfățișați în *Marele Geam* ca *Mulaje ale masculinității* (*Moules Mâlic*) goale pe dinăuntru, dar care primesc prin „tuburile capilare” combustibilul erotic secretat de *Mireasă*²²⁷. Nu este probabil întâmplător nici faptul că *Mulajele masculinității*, în număr de nouă, sunt decapitate²²⁸. Întrucât *Interview*

²²³ Vezi nota 217.

²²⁴ Amintim că potrivit poeticii dadaiste și suprarealiste, hazardul și dicteul automat aduc în lumina conștiinței discursive imagini din „magaziile subconștientului”. Sintagma apare în articolul polemic *Suprarealism și integralism* semnat de Ilarie Voronca în primul număr al *Integral*-ului. Vezi citatul marcat prin nota 18.

²²⁵ Vezi cronică pe care Stephan Roll o dedică *Jurnalului de sex* în numărul din iulie 1929 al revistei *unu*.

²²⁶ Vezi nota 186.

²²⁷ „Mireasa acceptă această denudare din partea celibatarilor, întrucât ea furnizează benzină de dragoste scânteilor denudării electrice; mai mult, ea ajută la o completă denudare adăugând primului focar de scântei (denudare electrică) cel de al doilea focar de scântei al dorinței sale magnetice.” „*La Mariée accepte cette mise à nu par les célibataires, puisqu'elle fournit l'essence d'amour aux étincelles de la mise à nu électrique; bien plus, elle aide à une complète nudité en ajoutant au 1-er foyer d'étincelles (mise à nu électrique) le 2-e foyer des étincelles de sa magnéto-désir.*” Marcel Duchamp (Michel Sanouillet), *op. cit.*, p. 66.

²²⁸ Pentru a completa seria coincidențelor iconografice ce se impun atenției atunci când confruntăm portretul care îl înfățișează pe Geo Bogza „decapitat” și solitar, în mijlocul „peisajului cu sonde” de la Buștenari, cu însemnările pe care *Marele Geam* se întemeiază, atragem atenția asupra fuiorului de fum, sau poate gaz, ce se ridică din gâtul celui portretizat. Detaliul își află un corespondent în *Marele Geam*, știut fiind că energia erotică le este furnizată *Celibatarilor* prin mlocirea *Tuburilor capilare*, care se leagă de „mulajele uniformelor” tocmai în partea superioară a acestora, în zona corespunzătoare gâtului. Prin aceste tuburi, golul din interiorul mulajelor este umplut cu gaz. Fuiorul de fum ce se ridică din trupul decapitat al lui Geo Bogza ar putea fi

la volan apare în numărul din aprilie 1929 al revistei *unu*, iar Brauner își portretizează amfitrionul în vara aceluiași an, pe când se afla la Buștenari, devine limpede că, elaborând portretul, pictorul stabilise o corelație între ideologia ce fundamentează *Marele Geam* și textul lui Geo Bogza.

Ținând seamă de unele detalii ale cronicii pe care Gheorghe Dinu, *alias* Stephan Roll, o semnează la apariția *Jurnalului de sex*, suntem îndreptățiți a presupune că nici autorul cronicii nu era străin de ideile pe care Marcel Duchamp le-a „fixat” în capodopera sa. Preluate prin mijlocirea lui Man Ray direct „de la sursă”, ideile vor fi fost împărtășite lui Victor Brauner în cadrul acelui „cenaclu românesc” de la Paris, iar acesta, la rândul lui, le va fi comunicat avangardiștilor întruniți „La Secol”²²⁹. La o aprofundare a conținutului cronicii, devine limpede că și pentru cronicarul poet poemele *Jurnalului de sex* au o conotație nupțială, de vreme ce recunoaște în ele „un geamăt și un imn simultan de voluptate și devergondare”. În modul sibilinic care-i caracterizează adesea scrisul, Stephan Roll ne înștiințează că o „devergondare” care nu s-a învrednicit de-a deveni „imnică” este un simplu viol. În aceeași ordine de idei, credem că este mai mult decât o simplă întâmplare faptul că Roll echivalează *Jurnalul de sex* unui „geamăt” purtător de conotații erotice. Angajați pe această pistă interpretativă, ne amintim că și „Celibatarii” lui Duchamp nu sunt tocmai tăcuți, sau, mai exact exprimându-ne, realizăm că „mașina celibatară” nu este silențioasă²³⁰. O componentă esențială a acesteia este elementul numit „car”, „sanie” sau „glisieră” (*chariot, traineau, glissière*)²³¹, un fel de vehicul care alunecă în mod virtual, într-un du-te-vino continuu, pe niște șine închipuite de Duchamp. Glisarea cu dublu sens generează o-nlănțuire sonoră, virtuală și ea, prezentă doar în închipuirea și în însemnările lui Duchamp. Sunt „litaniile” prin care *Celibatarii* dau expresie ratării actului erotic. Detaliul nu modifică, în esență, semnificația nupțială a cântecului

chiar „combustibilul erotic” despre care se vorbește în *Boîte Verte*. Pentru detalii privind modul în care Duchamp a imaginat această umplere a mulajelor cu gaz, vezi nota 175.

²²⁹ „Releul” prin care ideile lui Marcel Duchamp au ajuns la București, în mediile avangardei românești, a fost reconstituit de noi pe parcursul prezentelor considerații. Vezi notele 164 și 71.

²³⁰ „Mașina celibatară” – sintagma apare în *Boîte Verte* – corespunde componentei masculine a *Marelui Geam*. Alcătuită dintr-o înlănțuire de elemente diverse cărora le-a fost consacrat panoul inferior – *Mulajele masculinității, Tuburile capilare, Carul, Sania, Glisiera, Moara de apă, Cascada, Răzătoarea de ciocolată, Foarfecii* –, a fost imaginată de Duchamp ca mecanism aflat în stare de funcționare. Vezi Marcel Duchamp (Michel Sanouillet), *op. cit.*, p. 66.

²³¹ *Ibidem*, p. 81.

monoton. Cunoscând slăbiciunea lui Duchamp pentru matematici, vom afirma că „litaniile” sunt echivalentul sonor al unui „epitalam” precedat de semnul minus. „Litaniile” din *Boîte Verte* sunt „epitalamuri” – pentru a relua formularea lui Geo Bogza din *Dansatoarea de cauciuc* – care erotică: „Litaniile carului: / Viață lentă. / Cerc vicios. / Onanie. / Orizontal. Du-te-vino pentru tampon. / Viață de doi bani. / Construcție ieftină. / Fier alb, frânghii, fire din fier. / Scripeți din lemn cu mișcare excentrică. / Volant monotone. / Profesor de bere”²³². Din analiza „portretului” pictat de Victor Brauner la Buștenari reiese că o seamă de motive iconografice proprii creației lui Duchamp²³³ au fost „translate” asupra imaginii ce-l înfățișează pe Geo Bogza nud, asexuat – ori poate hermafrodit – și decapitat. Dacă ținem seamă de faptul că însuși modelul, poetul Geo Bogza, a fost influențat în scrierile sale de viziunea cu totul particulară, mecanomorfă, pe care Duchamp o are asupra erotismului, transferul iconografic operat de Victor Brauner își pierde caracterul fortuit²³⁴. Eficiența unor asemenea „preluări” nu trebuie să surprindă,

²³² „*Les litanies du chariot : / Vie lente. / Cercle vicieux. / Onanisme. / Horizontal. / Aller et Retour pour le butoir. / Camelote de vie. / Construction à bon marché. / Fer blanc, cordes, fil de fer. / Poulies de bois à excentriqueurs. / Volant monotone. / Professeur de bière.*” *Ibidem*.

²³³ Avem în vedere *La Mariée...* și întreaga serie de imagini pregătitoare, desene și tablouri.

²³⁴ Este important de reținut că între ideile lui Duchamp și acelea ale lui Geo Bogza din scrierile cu tematică erotică s-au interpus diverși mijlocitori, Victor Brauner fiind, probabil, unul dintre aceștia. Vezi notele 229, 164 și 71. Parcurgând textele publicate în *75HP*, ne-a atras atenția următorul fragment: „Automobil autocamion cazan imens manometru catran toate s-au revărsat tumultuos peste pânzele vindecate de imbecilizare. Pictura nu mai este onania academică a tuburilor de culoare. Virilă s-a rupt mai presus de prejudecii în erecțiunea masivă constructivistă” (vezi *75HP*, București, 1924). Pasajul citat – îndatorat în opinia noastră poeziei futuriste – poate fi interpretat și ca opțiune pentru o nouă tematică în pictură, de esență mecanomorfă, care impune creatorului un demers mai degrabă cerebral, opus celui tradițional, în cursul căruia, incitat de calitățile tactile și olfactive ale culorilor, de „materialitatea” lor, artistul picta cel mai adesea din instinct. Vom observa că o asemenea concepție este perfect coincidentă cu aceea a lui Duchamp. Începând cu 1911, el își „mecanicizează” viziunea și iconografia, dezgustat fiind de senzorialitatea pe care tuburile de culoare o impuneau în cursul procesului de creație. În cazul în care interpretarea pe care am dat-o textului din *75HP* este justă, va trebui să admitem că influența lui Duchamp s-a făcut simțită în mediile avangardiste bucureștene începând cu 1924, și nu cu 1925, anul primei călătorii a lui Brauner la Paris, când acesta l-a întâlnit pe Man Ray. Potrivit unui coeficient ridicat de probabilitate, informațiile referitoare la poetica lui Duchamp ar fi putut fi oferite avangardiștilor bucureșteni de către Tristan Tzara. Această ipoteză pare a fi întărită de împrejurarea că numărul unic al revistei *75HP* avea o orientare pro-Tzara și pro-dada.

de vreme ce, la București, Man Ray trecea drept „colaborator“ al revistei *unu*. Nu știm dacă celebrul fotograf și-a însușit vreodată această calitate²³⁵, însă contactele lui cu Victor Brauner trebuie că au fost strânse, din moment ce „rayographiile“ au apărut totuși în paginile revistei²³⁶.

Două aspecte ale biografiei lui Marcel Duchamp ar putea completa lista surselor iconografice ale portretului pictat la Buștenari: exhibiționismul și tendința de a-și construi un *alter ego* feminin. Astfel, în 1924, în cine-scheciul *Relâche*²³⁷, el apare într-o stare de totală nuditate, ca Adam, alături de Brogna Perlmutter, care o interpretează pe Eva, iar *Rose Sélavy* este *alter ego*-ul feminin pe care și-l inventează în 1920²³⁸. Exhibiționismul și transsexualitatea asumată ironic își află

²³⁵ În publicațiile pe care le-au inițiat, reprezentanții avangardei românești acționau uneori „în avans“. Ei publicau reproduceri și poezii și texte, fără a mai aștepta acordul autorilor. Acest tip de strategie reiese dintr-o scrisoare trimisă de Marcel Mihalovici lui Constantin Brâncuși: „[...] Costică mi-a scris dorința D^{tal} de a nu da desenul sau fotografiile la «Integral». Se înțelege de la sine că nu voi călca această dorință. De altfel înainte de a fi primit epistola lui Costică, Maxy văzând la mine lucrările Matala, mi le-a cerut pentru a le reproduce în «Integral» și eu atunci i-am spus că mai întâi voi cere avizul Matala. Însă el de colo: «Păi eu am reprodus clișee din This Quarter pe simpla bază că Brâncuși mi-a trimis un exemplar». Vezi dar, Maestre, că nu e la mijloc o rea-voință ci o păcătoasă inconștiență orientală care din nefericire mai dăinuiește pe la noi. Din contra Maxy are pentru D^{ta} o admirație fără margini și ar vrea ca opera D^{tal} să fie cunoscută în țară într-o măsură cât mai largă și pentru toți cei de la «Integral» și de la «Contemporanul» ar fi o sărbătoare ziua în care ți-ar putea strânge mâna la București“. Vezi Doina Lemny și Cristian-Robert Velescu, *op. cit.*, p. 251.

²³⁶ Pentru ca aceste fotografii să poată fi reproduse în *unu*, clișeele trebuiau să ajungă de la Paris la București. Cel care se va fi însărcinat de bunăvoie cu această activitate de comisionar trebuie că a fost Victor Brauner. Totuși, ținând seamă de cele comunicate de Maxy lui Marcel Mihalovici, este posibil ca „rayographiile“ să fi fost copiate de-a dreptul din publicații străine (vezi nota precedentă).

²³⁷ Vezi reproducerea în Robert Lebel, *op. cit.*, p. 57.

²³⁸ „*Rose Sélavy s-a născut, cred, în 1920. / Într-adevăr, am dorit să-mi schimb identitatea și prima idee care mi-a venit a fost aceea de a lua un nume evreiesc. Eram catolic, și era deja o schimbare aceea de a trece de la o religie la alta. N-am găsit un nume evreiesc care să-mi placă, sau care să mă ispitească, și dintr-o dată mi-a venit o idee: de ce să nu-mi schimb sexul? Era mult mai simplu! Așa că de aici a venit numele de Rose Sélavy. Acum, probabil, sună foarte bine, căci prenumele se schimbă o dată cu epocile, dar Rose era un prenume tâmpit în 1920. [...] Ați mers cu schimbarea de sex până la a vă lăsa fotografiați ca femeie. / Man Ray a fost cel care a făcut fotografia. La expoziția suprarealistă de la Wildenstein, în 1938, fiecare dintre noi își avea propriul manechin; eu aveam un manechin femeie, pe care l-am îmbrăcat cu hainele mele; era însăși Rose Sélavy.“ „Rose Sélavy est née, je crois, en 1920. / J'ai voulu en effet changer d'identité et la première idée qui m'est venue c'est de prendre un nom juif. J'étais catholique et c'était déjà un changement que de passer d'une religion à une autre! Je n'ai pas trouvé de nom juif qui me plaise ou qui me tente, et tout d'un coup*

un ecou în structurile iconografice ale portretului pictat la Buștenari. Înfățișându-și modelul într-o stare de nuditate, Brauner nu va fi făcut decât să-și amintească de „exhibiționismul” lui Duchamp din cine-scheciul *Relâche*, căruia îi va fi găsit un corespondent în acela „jucat” de Bogza în ziua de 20 iunie 1929, când grupul „unist” a ieșit să sărbătorească apariția editorială a *Jurnalului de sex*, eveniment la care și Brauner a luat parte. Semnificația ambiguității sexuale și aceea a mamelelor pe care Geo Bogza le poartă au fost elucidate, credem, prin raportare la piesa lui Apollinaire. „Exemplul” Rrose Sélavy, personaj pe jumătate real, pe jumătate fictiv, inventat de Duchamp, nu a putut decât să dea un impuls suplimentar creativității pictorului în vara lui 1929.

Așadar, în momentul în care Brauner a hotărât să alcătuiască ineditul „program iconografic” pentru *Poetul Geo Bogza arată capului său peisajul cu sonde*, el va fi avut în vedere atât creația plastică a lui Duchamp, cât și extensiile acesteia „în viața reală”: cine-scheciul *Relâche* și căutarea „dublului” feminin. De altfel, creația plastică și „extensiile” acesteia în existența artistului, stau la Duchamp într-un raport de continuă comunicare. Un exemplu ne este oferit de tabloul intitulat *Jeune homme triste dans un train (Tânăr trist într-un tren)*²³⁹. Foarte asemănător din punct de vedere stilistic cu *Nud coborând o scară* și, ca atare, putând fi considerat un exercițiu pregătitor, tabloul pictat în 1911 prefigurează prezența lui Duchamp în cine-scheciul *Relâche*. *Tânăr trist într-un tren* este corespondentul plastic al unei viziuni pe care Duchamp a avut-o asupra propriei persoane, pe când se afla în tren, călătorind către Rouen. Fără teamă de a exagera, putem afirma că amintitul tablou se împărtășește, fie și infinitezimal, din modalitățile de comunicare

j'ai eu une idée: pourquoi ne pas changer de sexe? C'est beaucoup plus simple! Alors, de là est venu le nom Rrose Sélavy. Maintenant, c'est peut-être très bien, les prénoms changent avec les époques mais Rose était un prénom bête en 1920. [...] Vous poussez même votre changement de sexe jusqu'à vous faire photographier habillé en femme. / C'est Man Ray qui a fait la photographie. À l'exposition surréaliste, chez Wildenstein, en 1938, chacun de nous avait son mannequin; moi j'avais un mannequin de femme auquel j'avais donné mes vêtements: c'était Rrose Sélavy elle-même.” Marcel Duchamp (Pierre Cabanne), *op. cit.*, p. 79.

²³⁹ *Jeune homme triste dans un train (Tânăr trist într-un tren)* / 1911 (Neuilly, decembrie) / ulei pe pânză lipită pe carton / 100 x 73 cm / semnat și datat stânga jos: Marcel Duchamp 12 / însemnare pe revers: „Marcel Duchamp / nu (esquisse) *Jeune homme triste dans un train* / Marcel Duchamp” / Veneția, The Solomon R. Guggenheim Foundation (datele muzeografice au fost extrase din Robert Lebel, *op. cit.*, cat. 86, p. 162 și Arturo Schwarz, *op. cit.*, 2000, cat. 238, p. 559).

caracteristice temei autoportretului²⁴⁰. Din punctul de vedere al soluției plastice – avem în vedere multiplicarea propriei siluete ce are drept rezultat includerea mișcării în imagine, procedeu pe care Duchamp l-a inventat prin raportare la tehnica cronofotografiei –, *Tânăr trist într-un tren* și *Nud coborând o scară* sunt opere surori. La o privire superficială, ele ar putea fi confundate una cu cealaltă. Asimilând cele două imagini uneia și aceleiași viziuni, unora și-acelorași preocupări plastice și tematice, este îngăduit a vedea în *Tânăr trist într-un tren* imaginea unui nud, „nudul artistului însuși“, pentru a-l parafraza pe Duchamp. Altfel spus, *Tânăr trist într-un tren* este simultan autoportret și nud²⁴¹. Pornind de la *Tânăr trist într-un tren*, trecând prin *Nud coborând o scară*, se ajunge la prezența lui Duchamp ca Adam în cine-scheciul *Relâche*. Avem convingerea că Brauner era perfect informat cu privire la această traiectorie a temei nudului la Duchamp, pentru simplul motiv că reperele cronologice sunt concordante: pictorul ajunge la Paris la începutul lui 1925, moment în care Man Ray îi va fi transmis primele informații asupra creației și asupra persoanei lui Duchamp, poate și asupra cine-scheciului, care se număra deja printre înfăptuirile lui Duchamp. Este de presupus că în momentul în care Man Ray a început să-i vorbească lui Victor Brauner de Duchamp, el va fi început cu prezentarea

²⁴⁰ „În decembrie 1911 a terminat atât *Jeune homme triste dans un train*, autoportretul său din timpul unei călătorii de la Paris la Rouen, cât și *Nud coborând o scară n° 1*.“ „In December 1911, he completed both *Sad Young Man on a Train*, his self-portrait while on a journey from Paris to Rouen, and *Nude Descending a Staircase n° 1*.“ Arturo Schwarz, *op. cit.* (2000), p. 18.

²⁴¹ Nu numai înrudirea stilistică – întărită de stricta succedere a celor două opere în catalogul creației lui Duchamp – este în măsură să indice filiația *Nudului coborând o scară* din *Tânăr trist într-un tren*, dar și inscripția olografă de pe reversul lucrării, îndeajuns de ambiguă în modul ei de formulare (vezi nota 239). Observăm că numele lui Duchamp apare de două ori, la începutul și la sfârșitul inscripției, iar în „miezul“ acesteia pictorul a precizat că este vorba de un nud, realizat deocamdată sub forma unei schițe. Prin titlul inclus inscripției, artistul ne dă de înțeles că în momentul realizării „schiței“ avea deja în vedere realizarea unei opere finite având, simultan, două teme: aceea a nudului și a portretului. Întrucât imaginea a devenit un autoportret, rezultă că artistul a abordat tema nudului masculin. Inscripția își datorează caracterul ambiguu faptului că artistul își notează de două ori numele complet: „Marcel Duchamp“. Prima notare poate avea funcția unei semnături. Este posibil ca prin a doua menționare a numelui – aflată într-un raport de continuitate cu titlul –, să ni se sugereze că „tânărul trist într-un tren“, reprezentat nud, este nimeni altul decât artistul în persoană, adică Marcel Duchamp. Altfel spus, prin precizările de pe revers, artistul lămurește genul în care imaginea se înscrie, tema și titlul ei: *Tânăr trist într-un tren* este un autoportret în care artistul s-a înfățișat nud, în varianta compozițională „în picioare“. Toate aceste detalii apropie foarte mult tabloul lui Duchamp de soluția pentru care Victor Brauner a optat atunci când l-a reprezentat pe Geo Bogza la Buștenari, în 1929.

celor mai recente „creații” ale acestuia, între care și apariția sa în cine-scheciul amintit. Asemenea manifestări puteau trece drept ultime „noutăți” în materie de artă de avangardă la Paris. Prin spiritul neconvențional care le anima, înrudit cu cel dadaist, ele puteau fi corect receptate și evaluate de Brauner. Asupra dadaismului avea informații de „primă mână” încă de la București, Tristan Tzara și Marcel Iancu fiind mijlocitorii ideali, iar revistele românești de avangardă, *Contimporanul*, *75HP*, *Integral*, au avut și ele un rol important în întreținerea unei atmosfere de creativitate și receptivitate de tip dadaist²⁴².

Informațiile pe care Man Ray le-a putut transmite lui Brauner referitor la creația lui Duchamp în cursul întâlnirilor din cadrul „cenaclului românesc” de la Paris, trebuie că au fost numeroase și consistente. Ne întemeiem această ipoteză pe „urmele” lăsate de Duchamp în creația pictorului, acestea extinzându-se – după cum vom avea ocazia să demonstrăm – și dincolo de iconografia portretului lui Geo Bogza. În opinia noastră această influență nu are nimic surprinzător, de vreme ce însuși Constantin Brâncuși a devenit obiectul unei adevărate pedagogii exercitate de Duchamp²⁴³. Judecând după o mărturie a acestuia din urmă, se pare că a fost nevoie de-o anume insistență pedagogică, întrucât, la început, Brâncuși s-a arătat refractar la orice învățătură²⁴⁴. *Mutatis mutandis*, lucrurile vor fi evoluat la fel în privința lui Victor

²⁴² Vezi în acest sens cartea poștală pe care Ion Vinea i-o trimitea lui Tristan Tzara la Paris pe 1 august 1921: „[...] de ce nu te repezi și până aici să faci ceva exhibiție cu noua artă? Manifestele voastre au un succes nebun, mai ales cel despre idioțenia pură, bineînțeles. Ar fi cea mai amuzantă manieră de a-ți irosi viața și numai timiditatea mă împiedică să devin un dadaist militant. Îți încredințez inima mea deja dadaizantă.” Alexandru Oprea (Henri Béhar, Gheorghe Doca, Fănuș Băileșteanu), „Scriitori români în arhive străine, Ion Vinea–Tristan Tzara, corespondență din Paris trimisă de Henri Béhar”, în *Manuscriptum*, București, XII, 2 [43], 1981, p. 164.

²⁴³ Cf. Cristian-Robert Velescu, *Brâncuși-Duchamp, evoluții artistice convergente*, în *Formă și semnificație în arta românească modernă – exemplul lui Brâncuși*, București, Univers enciclopedic, 2002, pp. 101-202.

²⁴⁴ „Marcel (Duchamp – n.n.) s-a așezat lângă noi și începu să vorbească de Brâncuși. Ne-a spus că acesta ar fi fost «prizonierul» propriilor idei. Că și-ar fi descoperit filosofia și n-ar vrea să mai renunțe la ea, ori să se-ndepărteze de ea. Marcel Duchamp crede că un artist nu ar trebui să fie prudent, ci să rămână deschis schimbărilor, înnoirilor, aventurilor, experimentelor.” „Marcel setzte sich zu uns und erzählte von Brancusi. Er sagte, er sei «verhaftet». Er habe seine Philosophie gefunden und würde sie nicht mehr aufgeben, sich nicht mehr von ihr entfernen. Marcel Duchamp glaubt, daß ein Künstler nicht abgeklärt werden, sondern offen bleiben sollte für Änderungen, Erneuerungen, Abenteuer, Experimente.” Anaïs Nin, *Die Tagebücher*, II (1934-1939), *Erneuerungen, Abenteuer, Experimente*. Anaïs Nin, *Die Tagebücher*, II (1934-1939), editare și cuvânt înainte de Gunther Stuhlmann, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1977, p. 58, apud Friedrich Teja Bach, *op. cit.*, p. 373, nota 477.

Brauner, cu deosebirea că pictorul a fost receptiv la maximum, asimilând cu asiduitate informațiile furnizate de Man Ray și poate și de alți mijlocitori. În momentul în care a hotărât să-l portretizeze pe Geo Bogza, Brauner a ținut desigur seamă de coordonatele care i-au fost puse la îndemână de exemplul lui Duchamp: nuditate, asexualitate ori hermafroditism. Este momentul să reamintim că Brauner a făcut mai mult decât să-și înfățișeze prietenul poet într-o atitudine duchampiană, căci informațiile privitoare la Duchamp și creația acestuia nu le-a păstrat doar pentru sine, spre a le transpune pe propriile-i pânze, ci transmițându-le „La Secol“, acestea au putut fi preluate de Max Herman Maxy, autorul *Madonei electrice*, sau de Geo Bogza, spre a fi incluse în creațiile plastice și literare din acei ani. Paralelismul tematic propriu creațiilor lui Duchamp, Brauner, Bogza evidențiază calitatea de transmițător de idei pe care Brauner și-a asumat-o, ilustrând totodată opțiunea sa pentru o iconografie insolită. În absența conexiunilor ce pot fi stabilite între creațiile celor trei artiști, această iconografie ar trebui calificată drept stranie și ieșită de sub controlul gândirii raționale, diurne. Raportând-o însă la sursa ei reală, ea se vădește a fi de-o admirabilă coerență. Tocmai această coerență îl îndepărtează pe Brauner de poetica autentic suprarealistă, întrucât motivele iconografice puse în operă nu sunt un rezultat al dicteului automat, ci rodul unei preluări chibzuite, ce țintește către o semnificație bine determinată. Aproprierea poeticii propriu-zis suprarealiste, Brauner o va amâna pentru mai târziu. Raportarea la creația lui Duchamp poate fi însă grăitoare, ea putând fi interpretată ca un fel de „pregătire“ în vederea viitoare aderări a lui Brauner la suprarealism. În epocă, din nu se știe care motive, Duchamp părea să ilustreze modelul „ideal“ de artist suprarealist. Este cunoscut că André Breton ar fi dorit ca el să se numere printre reprezentanții grupului, izbindu-se însă mereu de refuzul autorului *Marelui Geam*²⁴⁵. Dorința lui Breton este ilustrată, între altele, de graba cu care a semnat primele texte consacrate lui Duchamp²⁴⁶. Nu mai puțin grăitor este modul în care textele au fost redactate. În speranța că îl va convinge să adere la mișcare, Breton nu a precupețit nici un efort. În articolul publicat în revista *Litterature*, el încalcă rigorile unui text critic și, exagerând, evocă până și frumusețea fizică a lui Duchamp²⁴⁷. Această „orbire“ nu

²⁴⁵ „Ei (suprarealiștii – n.n.) m-ar fi primit oricând cu plăcere...” Vezi nota 87.

²⁴⁶ Vezi notele 206 și 207.

²⁴⁷ Schița de portret pe care Breton i-o face lui Duchamp începe cu cuvintele: „Un chip a cărui admirabilă frumusețe nu se impune prin nici un detaliu care să iasă în evidență...” „*Un visage dont l'admirable beauté ne s'impose par nul détail émouvant...*” André Breton, *art. cit.* (1922), p. 269.

l-a împiedicat însă să se raporteze în mod eficient la capodopera artistului. Breton a fost, probabil, primul care a întrezărit substratul alchimic al *Marelui Geam*, chiar dacă în articolele din 1922 și 1934 el nu se referă la alchimie și, în general, se ține la distanță de orice încercare de interpretare²⁴⁸. Ne întemeiem această presupunere pe împrejurarea că într-una din scrierile sale cu valoare de manifest, Breton îndeamnă la „reconstituirea” androginului primordial²⁴⁹. Ideea de a ilustra starea de androginitate, Brauner o va fi preluat de la Duchamp, dar ea era conformă, după cum am putut vedea, cu cele mai intime aspirații ale lui Breton. Așadar, preluând teme și motive din creația lui Duchamp, Brauner anticipa viitoarele sale teme suprarealiste. Tocmai prezența temelor și a motivelor duchampiene din creația sa, îl va fi recomandat pe Brauner drept un candidat serios, demn de a fi primit în calitate de membru cu drepturi depline în grupul suprarealist. Nu este exclus ca din pricina coincidențelor iconografice semnalate, Breton să fi văzut în persoana lui Brauner un fel de „substitut” al lui Duchamp în cadrul mișcării.

Revenind la portretul lui Geo Bogza, este poate momentul să atragem atenția asupra unei posibile semnificații alchimice, pe care Brauner o va fi atașat dintru început acestei creații, despre a cărei iconografie contemporanii nepreveniți nu vor fi putut afirma decât că era bizară în exces. Spre a putea susține un asemenea punct de vedere, este important să reținem că însuși *Marele Geam*, în calitatea sa de foarte verosimilă, chiar dacă nu unică sursă a portretului pictat la Buștenari, a primit în repetate rânduri o asemenea interpretare²⁵⁰. Luând în considerare frecvența temelor alchimice în creația de maturitate a lui Brauner, suntem tentați să avansăm ipoteza că deja în 1929, când picta portretul lui Geo Bogza la Buștenari, pictorul acționa în cunoștință de cauză, preluând o dată cu temele și motivele iconografice duchampiene și întreaga lor încărcătură alchimică. Întrucât cel portretizat este înfățișat nud, fără sex determinat, dar purtând mamele, este posibil ca pictorul să-și fi transformat prietenul amfitrion – doar la nivel simbolic și, mai

²⁴⁸ În primul articol, cel din 1922, Breton amintește *Marele Geam* doar în mod aluziv.

²⁴⁹ Vezi nota 199.

²⁵⁰ Vezi Arturo Schwarz, *op. cit.* (1969); John F. Moffitt, *Marcel Duchamp: Alchemist of the Avant-Garde*, în *The Spiritual in Art: Abstract painting 1890-1985* (catalog), Los Angeles County Museum of Art – Abbeville Press Publishers New York, 1986, pp. 257-269; Cristian-Robert Velescu, *Brâncuși-Duchamp, evoluții artistice convergente*, în *op. cit.* (2002), pp. 101-202.

mult decât sigur, fără să-i fi cerut acordul²⁵¹ – în acel „androgen primordial” pe care Breton năzuia să-l „actualizeze”, împreună cu toți prietenii săi suprarealiști. Dacă în *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* îndepărtarea rochiei, ori a voalului se prelungește la nesfârșit, Mireasa și Celibatarii neizbutind să dea naștere, în urma nunții lor alchimice ratate, Rebisului ori Androgenului hermetic, în tabloul pictat la Buștenari impasul pare să fi fost depășit, modelul pictorului fiind înfățișat cu trăsături androgine. Evenimentele petrecute-n ziua de 20 iunie – protagonist al acestora fiind tânărul Geo Bogza²⁵² – îi vor fi sugerat lui Brauner o „accelerare” a devenirii operei alchimice. Adoptând procedeele gândirii simbolice, de care se simțea atras în mod firesc, pictorul și-a înfățișat prietenul sub trăsăturile androgenului hermetic, prin aceasta „venind în întâmpinarea” dezideratului lui Breton.

Rezumând considerațiile noastre referitoare la portretul pe care Victor Brauner i-l face în 1929 lui Geo Bogza la Buștenari, vom reține că pe structura unei imagini îndatorată din punct de vedere stilistic expresionismului, Brauner așază tema decapitării – o particularitate iconografică ce intervine în pictura sa începând cu 1924 –, aceasta fiindu-i sugerată, probabil, de una dintre condițiile (absurde) ce trebuiau împlinite spre a deveni colaborator la 75HP. Motivului decapitării Brauner îi asociază altele, extrase din orizontul artei lui Marcel Duchamp, transmise potrivit unui înalt coeficient de probabilitate de către Man Ray, în primul an al celei dintâi șederi a lui Brauner la Paris. Ținând seamă de faptul că Tzara, părăsind Zürich-ul, ajunge la Paris în ziua de 17 ianuarie 1920, unde, probabil în același an, îl întâlnește pe Duchamp²⁵³, totodată având în vedere strânsele relații de prietenie dintre

²⁵¹ Este mai mult decât probabil că tabloul nu i-a plăcut lui Geo Bogza, căci după ce l-a păstrat trei ani încheiați, i-l dăruiește lui Sașa Pană. Că, într-adevăr, portretul nu s-a bucurat de aprecierea poetului devenit într-o zi din vara lui 1929 model ocazional al pictorului, deducem dintr-o relatare a lui Sașa Pană. Descriind în calitate de proaspăt proprietar transportul tabloului, memorialistul uită să facă o cât de sumară referire la semnificația simbolică, ori la excelența plastică a operei. În plus, din descrierea silnicului transport, tabloul fiind purtat pe rând de cei doi prieteni în mersul lor pe jos de la Buștenari la gara Câmpina, rezultă că opera era percepută de amândoi mai degrabă ca o povară, ca un obiect stânjenitor, în măsură să-i încurce în cursul preumblării lor. Vezi nota 142.

²⁵² Evenimente pe care le-am citat în cuprinsul prezentelor considerații. Vezi nota 197.

²⁵³ Pentru data sosirii lui Tzara la Paris vezi Tristan Tzara, *Œuvres complètes*, vol. 1, p. 17 și *Dada* (Catalog publicat sub conducerea lui Laurent le Bon cu ocazia expoziției *Dada*, deschisă la Centre Pompidou, între 5 octombrie 2005 și 9 ianuarie 2006), Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2005, p. 66. Pentru momentul întâlnirii lui Tzara cu Duchamp, vezi Jean-Marie Drot, *Jeu d'échecs avec Marcel Duchamp* (peliculă înregistrată în 1963 la Pasadena și New York, transmisă pentru întâia oară la ORTF, în 8 iunie 1964), apud Serge Stauffer, *op. cit.* (1992), p. 165.

Ilarie Voronca și Tzara, acesta din urmă numărându-se și el printre colaboratorii revistei *unu*, este posibil ca informații referitoare la Duchamp și creația acestuia să fi ajuns în mediul românesc de avangardă și prin Tristan Tzara. Întrucât teme și motive specifice creației lui Duchamp pot fi descoperite în acea perioadă nu doar în pictura lui Brauner și Maxy, dar și în scrierile lui Geo Bogza, nu este exclus ca pentru domeniul literar transmitător al ideilor să fi fost Tzara. Firește, nu trebuie exclusă nici posibilitatea ca acțiunile lui Man Ray și Tzara să fi fost concomitente, fapt verosimil, dacă avem în vedere că artiști de tipul lor acționau ca „agenți” înnăscuți. Suntem convinși că acest amănunt nu a scăpat perspicacității lui Duchamp, de vreme ce îi caracterizează în același mod pe Apollinaire și Breton²⁵⁴, cei doi având, prin activismul lor, o structură asemănătoare celei proprii lui Tzara și Man Ray. Deși Duchamp privea cu scepticism o asemenea formă de activism, el însuși a acționat într-un mod asemănător, în 1918, când, ajungând la Buenos Aires, a încercat să facă propagandă mișcării cubiste²⁵⁵. Preluarea motivelor duchampiene în iconografia „portretului”

²⁵⁴ „Ceea ce mă enervează la Breton și Apollinaire este că înainte de orice sunt agenți; ei nu făceau altceva decât să colecționeze și să comenteze oameni și fapte.” „*Was mir bei Breton und auch bei Apollinaire auf die Nerven geht, ist, daß sie vor allem Agenten sind; sie taten nichts anderes als Fakten und Menschen versammeln und kommentieren.*” Marcel Jean, „L'esprit de l'escalier”, în *La Quinzaine littéraire*, Paris, n° 205, 1-15 martie 1975, pp. 17-18, apud Serge Stauffer, *op. cit.* (1992), p. 65.

²⁵⁵ „I-am scris lui Barzun să-mi trimită o expoziție cubistă pentru luna mai ori iunie viitor...” „*J'ai écrit à Barzun de me faire envoyer une exposition cubiste pour le mois de Mai Juin prochain...*” Scrisoare trimisă de Duchamp surorilor Carrie, Ettie și Florine Stettheimer în 12 noiembrie 1918. Vezi Francis M. Naumann & Hector Obalk, *Affect^t Marcel – The Selected Correspondence of Marcel Duchamp*, Londra, Thames & Hudson (fără an al apariției), p. 67. Referitor la același subiect, aflăm dintr-o mărturie indirectă: „La câteva luni de la sosirea sa la Buenos Aires, cu zel misionar, Duchamp s-a apucat să organizeze o expoziție cubistă în această țară, complet neatinsă de spiritul modernității. El se adresează scriitorului Henri-Martin Barzun, aflat la Paris, cu rugămintea de-a alege circa treizeci de lucrări reprezentative pentru cubism. Îl întreabă în scris pe Jean Crotti dacă i-ar putea fi trimise din Paris câte zece exemplare din *Du cubisme* de Gleize și Metzinger, cât și din *Les peintres cubistes* de Apollinaire [...]” „*Einige Monate nach seiner Ankunft in Buenos Aires macht Duchamp sich dann mit geradezu missionarischem Eifer daran, in diesem von der Moderne noch völlig unberührten Land eine Kubismus-Ausstellung zu organisieren. Er wendet sich an den Schriftsteller Henri-Martin Barzun in Paris mit der Bitte, für ihn etwa 30 repräsentative kubistische Werke zusammenzustellen. Er schreibt an Jean Crotti, ob man ihm zehn Exemplare von Gleizes' und Metzinger Du Cubisme sowie von Apollinaires Les Peintres Cubistes aus Paris schicken könne [...].*” Dieter Daniels, *Duchamp und die anderen. Der Modellfall einer künstlerischen Wirkungsgeschichte in der Moderne*, Köln, DuMont, 1992, p. 85.

lui Geo Bogza a fost „dublată” de o a doua preluare, aceea a „sintaxei” suprarealiste, cu care Brauner s-a putut familiariza în 1925, vizitând expoziția deschisă la *Galerie Pierre*. Aproprierea sintaxei suprarealiste va fi fost determinată și de împrejurarea că între expozanții de la *Galerie Pierre* se număra însuși Man Ray²⁵⁶. În calitate sa de vizitator al „cenaclului românesc” din Paris, acesta va fi sugerat nu doar prin cuvinte, ci și prin exemplul propriei creații, soluția stilistică potrivită pentru dezbateră plastică a unei teme precum *Poetul Geo Bogza arată capului său peisajul cu sonde*.

Că în 1929, la un an după întoarcerea sa de la Paris, Victor Brauner hărăzește portretului prietenului său un program iconografic complex, determinat de concepțiile artistice ale lui Marcel Duchamp, pare a fi dovedit și de importanța pe care scriitura o dobândește în cuprinsul tabloului. Cum inscripția nu este doar titlu și nici simplu semn grafic, menit a spori gradul de complexitate al compoziției plastice, rămâne de lămurit „statutul” pe care aceasta îl are în economia tabloului. Potrivit opiniei noastre, ea își asumă rolul unei „legende”, menite a-l familiariza pe privitor cu insolitul iconografiei, căci în absența „explicațiilor”, tabloul ar putea să pară mai straniu chiar decât este în realitate²⁵⁷.

²⁵⁶ Vezi nota 40.

²⁵⁷ Avem convingerea că *Poetul Geo Bogza arată capului său peisajul cu sonde* este totuși o operă „de cabinet”, care nu a fost concepută spre a fi expusă. Nu avem nici un indiciu potrivit căruia tabloul și-ar fi aflat locul pe simezele expoziției din aprilie 1935 de la Sala Mozart. În cazul în care „portretul” ar fi fost expus, cu siguranță că Sașa Pană, deținătorul în acel moment al lucrării, ne-ar fi semnalat faptul. În memoriile sale, Sașa Pană evocă expoziția Brauner de la Sala Mozart, fără a se referi însă la tabloul ce face obiectul analizei noastre: „În ziua de 8 aprilie, la Mozart, s-a vernisat expoziția lui Victor Brauner. Prima expoziție la noi, personală, suprarealistă. Printre exponate, un extraordinar portret al tatălui său, prezentat într-o cutie, sub geam. Tatăl, în starea actuală, cu parezie facială, gura strânsă strâmb și ochii sticloși, care vor să spună ceea ce gura nu poate rosti. La vernisaj, prezenți familia, algiștii și câțiva dintre uniști” (vezi Sașa Pană, *op. cit.*, p. 495). În cazul în care portretul lui Geo Bogza ar fi fost expus, Sașa Pană ne-ar fi informat asupra prezenței în expoziție a unui tablou aflat în propria-i colecție. Din aceeași mărturie mai aflăm că prima expoziție suprarealistă de la noi nu s-a bucurat de nici un succes financiar. Iată ce notează Sașa Pană: „În acest sfârșit de aprilie, Victor Brauner se afla cu tablourile sechestrate de administrația sălii Mozart, până când va achita chiria. El îmi cere, prin cumnat, să-i cumpăr un tablou. Ceea ce nu mi-e posibil” (vezi Sașa Pană, *op. cit.*, p. 498). În sfârșit, din aceeași sursă mai aflăm că „[...] Victor Brauner a fugit («șters-o»), din Paris noaptea fără să plătească chiria, nici cumpărăturile făcute pe datorie, un an, la băcan” (vezi Sașa Pană, *op. cit.*, p. 498). Din cuprinsul mărturiei rezultă că prima expoziție pe de-a-ntregul suprarealistă de la noi a devenit realitate doar datorită indigenței extreme pe care Victor Brauner a trebuit să o înfrunte la Paris, ultima soluție aleasă de pictor fiind fuga din calea creditorilor.

Firește, și o altă ipoteză trebuie avută în vedere. Nu este exclus ca, apelând la inscripția ce-și asumă rolul de legendă explicativă, Brauner să se fi raportat tot la proiectul lui Duchamp, știut fiind că acesta prevăzuse pentru capodopera sa un „catalog”²⁵⁸, în care fiecare detaliu iconografic urma să fie „tălmăcit” în mod anăunțit, spre a i se desluși semnificația. Duchamp nu și-a dus la bun sfârșit proiectul, însă în momentul în care și-a redescoperit însemnările care l-au susținut în elaborarea capodoperei, a hotărât să „publice” celebra *Boîte Verte*. Aceasta cuprinde cea mai mare parte a notițelor de lucru care l-au călăuzit în realizarea *Marelui Geam*. Elaborarea „cutiei” a început în 1934, așadar după 1929, când Brauner pictează imaginea decapitată a lui Geo Bogza. Totuși, cum inițial Duchamp intenționa să atașeze capodoperei un catalog explicativ, nu este exclus ca Man Ray să-i fi furnizat lui Brauner informații despre acest catalog nicicând finalizat. Așa cum am precizat deja, „cutiile” verde și albă s-au substituit, în timp, proiectatului catalog. Semnificativ ni se pare faptul că între volutele decorative ale scriiturii, Brauner a împletit, ici și colo, câte o floare purpurie, trimițând în acest fel la frontispiciul desenat de el pentru revista *unu*. Nu este exclus ca în acest mod discret, pictorul să ne dea de înțeles că informații suplimentare despre „portret” trebuie căutate în paginile revistei *unu*, după cum informații suplimentare despre *Mireasa...* lui Duchamp ar fi trebuit căutate în catalogul proiectat de artist, în cazul în care un asemenea catalog ar fi fost realizat. Să fie oare îngăduit a vedea în anumite pagini din *unu* un echivalent al catalogului proiectat de Duchamp, sau, altfel exprimându-ne, este îndreptățit să considerăm paginile revistei drept o „extensie” a tabloului? Ținând seamă de informațiile pe care noi înșine le-am cules din paginile revistei pentru a interpreta „portretul” – avem în vedere textele lui Bogza și imaginea Buștenarilor creionată de Stephan Roll în *Scurtcircuitul* pe care-l semnează la apariția *Jurnalului de sex* –, ipoteza ne pare plauzibilă. Pe de altă parte, prin lungimea și ritmul ei, ca și prin aparenta absurditate logică pe care o include, inscripția concepută de Brauner se înrudește cu titlul ales de Duchamp pentru capodopera sa: *Poetul Geo Bogza arată capului său peisajul cu sonde/La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*.

Firește, inscripția ar putea fi interpretată și ca „ecou” al pictopoeziei, a cărei experiență Brauner a împărtășit-o cândva cu Ilarie Voronca. Doritor să prelungească „pe cont propriu” mai vechile preocupări, translarea acestora din „zona” expresiei constructiviste în cea suprarealistă îi va

²⁵⁸ Vezi nota 203.

fi apărut lui Brauner drept soluția potrivită²⁵⁹. Cum în unele manuscrise din perioada de maturitate „scriitura înflorată” apare în imediata vecinătate a imaginilor²⁶⁰, ipoteza pare a-și avea temeiurile ei. Dar simbioza text-imagine își poate afla modelul și în activitatea creatoare a lui Duchamp, cel care a acordat celor două modalități de comunicare o pondere cvasiegală în economia operei, fapt care a și înlesnit manifestarea lor conjugată. Acesta nu este însă decât un aspect al paralelismului Brauner-Duchamp, alte asemenea aspecte urmând a fi analizate pe parcursul prezentelor considerații.

²⁵⁹ De altfel, într-un „document” datând din anii maturității, inventat și desenat de artist, în dreptul rubricii „profesie”, Brauner precizează că, între altele, este și „picto-poet”. Să mai notăm că „meseria” de picto-poet deschide șirul profesiunilor pe care Brauner le recunoaște ca fiind ale sale în documentul la care ne referim. Vezi *Sesame Cryptographique* în *Victor Brauner dans les collections...* (catalog 1996), p. 9.

²⁶⁰ Vezi *Quatre fascinants, Sans titre*, sau scrisoarea pe care Brauner i-o adresează lui Jean-Louis Bédouin. *Ibidem*, pp. 114-115, 120-121.

În jurul a două tablouri de Victor Brauner, *Cap și doi boxeri* și *Passivité courtoise* – abordare iconografică

În 1930, Victor Brauner pictează tabloul *Ville médiumnique* (*Orașul mediumnic*)²⁶¹. Titlul a fost conferit de autor, fiind însemnat pe reversul lucrării. Aceasta este semnată și datată: „Victor Brauner 1930“. La o analiză iconografică sumară se va observa că *Orașul mediumnic* este alcătuit dintr-o seamă de epure geometrice, vag antropomorfe, care pot fi regăsite și într-un alt tablou al artistului, bine cunoscut publicului român, dar mai puțin cunoscut publicului și cercetătorilor străini. Este vorba de compoziția intitulată *Passivité courtoise*, aflată în colecțiile Muzeului Național de Artă din București²⁶². Din oferta pe care doamna Elena Constante o prezintă muzeului, aflăm că lucrarea a aparținut lui Harry Brauner, fratele pictorului și soțul ofertantei, totodată se precizează că pe revers lucrarea purta inscripția *Passivité concrète*, dispărută în urma operațiilor de dublare a pânzei²⁶³. Este posibil ca titlul real, *Passivité courtoise* – sub care tabloul figurează în gestiunea muzeului – să fi fost cel înscris pe lucrare, iar în ofertă să fi fost preluat în mod greșit. O confirmare a titlului autentic ne este oferită de catalogul expoziției Victor Brauner din aprilie 1935, deschisă la București, în Sala Mozart, unde tabloul a fost expus²⁶⁴. Este posibil ca tabloul să fi

²⁶¹ Vezi Victor Brauner (catalog), Musée National d'Art Moderne, Paris, 1972, p. 91.

²⁶² *Passivité courtoise* / ulei pe pânză / 129,5 x 160,5 cm / nesemnat, nedatat [1930] / proveniență: achiziționat de la Elena Constante, 31.12.1975 / Muzeul Național de Artă al României, Secția de artă românească modernă, inv. 9454 secție - 84507 G.G.

²⁶³ Relatare din 11 iunie 2002 a doamnei Lucica Bordeianu, conservator general al muzeului.

²⁶⁴ Am avut ocazia să cercetăm trei exemplare ale catalogului, aflate în fondul documentar Saint-Georges, de la Muzeul Național de Artă al României. Tipărite pe hârtie divers colorată (gri, roșu și verde) și imprimate cu caractere mărunte, exemplarele se prezintă ca simple bilețele volante. Ele se aseamănă până la identitate cu celebrii „fluturași“ divers colorați (*papillons*), concepuți pentru a face publicitate mișcării Dada.

fost adus în România după ce a fost prezentat la prima expoziție personală Brauner, deschisă la Paris în 1934, la *Galerie Pierre*.

Este îndeobște acceptat că *Ville médiumnique*²⁶⁵ e primul tablou pictat de Brauner în 1930, după cea de-a doua sa sosire la Paris. Totuși,

Istoria „fluturașilor” este îndeajuns de complexă, motiv pentru care reproducem un fragment menit a o sintetiza: „Un adevărat mister plutește în jurul fluturașilor dada, care sunt primele exemple ale unui gen ce se perpetuează dincolo de Dada – mai cu seamă în preajma datei și a contextului exact al elaborării lor. Se pare că au fost redactați de Paul Éluard și trimiși în 1919 lui Tristan Tzara, pe atunci aflat încă la Zürich. Tipăriți de poetul român într-un milion de exemplare, în șase culori diferite, ei își fac apariția pe scena pariziană în primele luni ale anului 1920 și se bucură de un mare succes. Chiar dacă astăzi un asemenea succes pare firesc, în epocă ținea totuși de domeniul miracolului. Foarte asemănător cu foaia de propagandă, de la care împrumută atât modelul tipografic, cât și aforismele și cuvintele anume potrivite pentru a atrage și a reține atenția trecătorului, fluturașul, lipit pe tot felul de suporturi, pe străzi (chiar și în pisoare), este o formă de expresie care asigură, într-un mod încă și mai eficace, publicitate mișcării”. „*Un mystère regne autour des papillons dada, qui sont les premiers exemples d'un genre se perpétuant bien au-delà de Dada – notamment autour de la date et du contexte exacts de leur élaboration. Il semblerait qu'ils aient été écrits par Paul Éluard et envoyés fin 1919 à Tristan Tzara, alors encore à Zürich. Imprimés par le poète roumain à un million d'exemplaires dans six couleurs différents, ils font leur apparition sur la scène parisienne dans les premiers mois de 1920 et remportent un grand succès qui, bien qu'il paraisse évident aujourd'hui, tient pourtant du miracle. Très voisin du tract, auquel il emprunte la typographie ainsi que les aphorismes et les bons mots propres à attirer et retenir l'attention du passant, le papillon, placardé sur toutes sortes de supports dans les rues (y compris dans les pissotières), constitue un mode d'expression qui assure, de manière plus efficace encore, une publicité au mouvement.*” Xavier Rey, „Papillons”, în *Dada*, catalog 2005, p. 766. Prin dimensiunile lor modeste și datorită faptului că sunt tipărite pe hârtii divers colorate, cataloagele expoziției din 1935 de la Sala Mozart se aseamănă întru totul „fluturașilor” răspândiți de Tristan Tzara în 1920 pe străzile Parisului. Acordând atenția cuvenită textului redactat de Brauner în limba franceză și tipărit cu minuscule, vom fi surprinși să descoperim șaisprezece formulări poematice de factură dadaistă, care se substituie titlurilor tablourilor. În dreptul ultimei poziții, a șaisprezecea, apare sintagma „passivité courtoise”. Dimensiunile tablourilor nu sunt indicate. Puțini cercetători au avut privilegiul de-a se apleca asupra acestor foi volante, devenite catalog de expoziție. Marina Vanci-Perahim se numără printre aceștia. Deși oferă detalii precise asupra neobișnuitului catalog, atunci când se referă la *Passivité courtoise*, cercetătoarea optează pentru forma prescurtată a titlului: *Passivité*. Vezi Marina Vanci-Perahim, *art. cit.* (1995), p. 47.

²⁶⁵ „Clarviziune și experiențe mediumnice sunt fenomene care-l vor interesa mult pe Victor Brauner. Fără îndoială că titlul conferit primei pânze pictate la Paris în 1930, *Ville médiumnique*, nu este ales la întâmplare. Acesta trimite mai mult sau mai puțin direct la experiența zisă a somnurilor, practică, între alții, de poetul suprarealist René Crevel, sau la scriitura și pictura legată de aceste procedee, de care ceilalți membri ai grupului aveau să fie interesați o vreme.” „*Voyance et expérience médiumniques sont ainsi des phénomènes auxquels Victor Brauner va beaucoup s'intéresser. Le titre donné à la première toile peinte à Paris de 1930 n'est certainement pas choisi au hasard. Il*

comparând această imagine cu *Passivité courtoise*, vom putea constata asemănări demne de luat în seamă. Epurele geometric-antropomorfe din tabloul aflat în România se regăsesc, ușor modificate, în *Ville médiumnique*. La o cercetare mai atentă a tabloului *Passivité courtoise*, se observă că epurele geometrice derivă din construcția antro- și mecanomorfă, jumătate om, jumătate manechin, aflată în primul plan al imaginii. Victor Brauner ne transformă așadar în martori ai procesului care a condus la geneza semnelor pe care le-am desemnat prin sintagma „epure geometrice”. În opinia noastră, acest proces devine parte integrantă a „scenariului” pe care compoziția *Passivité courtoise* se sprijină. Iată motivul pentru care epurele geometrice trebuie interpretate ca niște substitute ale masculinității, „transmise” ulterior și altor compoziții, între care și celei intitulată *Ville médiumnique*. Deducem că *Passivité courtoise* precede *Ville médiumnique*, întrucât iconografia acestui al doilea tablou decurge din detalii ale celui dintâi, aflat în România. Potrivit unui înalt coeficient de probabilitate, *Passivité courtoise* este primul tablou pictat în timpul celei de-a doua șederi a lui Brauner la Paris, unde pictorul sosește în 1930. Acum deja putea fi considerat un artist „format”, care și-a asumat cvasitotalitatea experiențelor plastice proprii avangardei europene: debutează cu imagini cubo-constructiviste, iar *Manifestul pictopoeziei*, reprodus în numărul unic al revistei 75HP se împărtășește din procedeele creatoare ale dadaismului. Dintr-un detaliu inclus interviului pe care îl dă lui Ionel Jianu pentru revista *Rampa*²⁶⁶, rezultă că încă din primii ani consacrați picturii, Brauner se afla într-o comunicare privilegiată cu hazardul, în calitatea acestuia de motor al creației artistice²⁶⁷. După cum am avut ocazia să constatăm, „accidentul neprevăzut” era acela care favoriza descoperirea de sine, iar exercițiul introspectiv era determinat de activitatea plastică. Tot din cuprinsul mărturiei aflăm că în atelier se afla doar pictorul „cu sine însuși”. Modelul, în calitatea sa de componentă obligatorie a atelierului de tip clasic, lipsea. Deducem că imaginile create de artist erau rodul purei imaginații, fiind „captate” din straturile de adâncime ale conștiinței, cum, de altfel, se exprimase și prietenul său Ilarie Voronca, referindu-se la „zăcământul” de imagini și emoții din care inspirația oricărui artist se hrănește²⁶⁸. Încă înainte

renvoie plus ou moins directement à l'expérience dite des sommeils, pratiquée entre autres, par le poète René Crevel ou à l'écriture et à la peinture liées à ces procédés auxquels les autres membres du groupe vont s'intéresser un temps.” Maurice Fréchuret, Victor Brauner, în *Le journal*, Musée d'Art Moderne de Saint-Étienne, 1988, p. 2.

²⁶⁶ Vezi nota 63.

²⁶⁷ Ibidem.

²⁶⁸ Vezi nota 18.

de a lua contact nemijlocit cu arta suprarealistă, Victor Brauner își sprijinise creația pe procedeele de creație ale suprarealiștilor²⁶⁹. Conceptul de „introviziune“, inventat pentru propriu-i uz²⁷⁰, vine să confirme și să întărească această constatare. Ținând seamă de această „vocație“ pretimpurie, prin care Brauner acționa ca artist suprarealist încă înainte de a ști că suprarealismul există, poate părea surprinzător ca o imagine „integral suprarealistă“, cum *Passivité courtoise* se arată a fi, să se limiteze la a reconstitui iconografia și, prin extensie, semnificația operei lui Duchamp, *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*. Ansamblul celor două panouri din sticlă – cunoscut, după cum am avut deja ocazia să constatăm, și sub titlul scurt de *Le Grand Verre* – este rezultatul unui îndelungat efort conceptual, desfășurat în Europa, în intervalul 1912-1915. Realizarea efectivă a capodoperei este datorată activității depuse de Duchamp în atelierul său newyorkez, începând cu 1915 și sfârșind cu 1923, momentul în care artistul a abandonat brusc lucrul²⁷¹. Netransportabilă din pricina distanței ce separă

²⁶⁹ Cei care, în epocă, au scris despre Brauner, au semnalat prezența procedeelelor de creație suprarealiste la tablouri pictate în România înainte de 1930. Vezi nota 104.

²⁷⁰ Vezi nota 103.

²⁷¹ Conform afirmațiilor lui Duchamp, capodopera a fost lăsată „definitiv neterminată“: „Am cumpărat două panouri mari din sticlă și am început de sus, cu *Mireasa*. La această parte am lucrat cel puțin un an. Apoi, în 1916 sau 1917, am trecut la partea de jos, destinată *Celibatarilor*. Toate acestea luau timp, căci nu puteam lucra niciodată mai mult de două ore pe zi. Vedeți, geamul mă interesa, dar nu într-atât încât să simt dorința de a-l termina. Sunt leneș, acest lucru nu trebuie pierdut din vedere. În plus, nu aveam deloc intenția de a-l expune sau de a-l vinde. Pur și simplu lucram la el, și gata. Aceasta era viața mea.“ „*J'ai acheté deux grands panneaux de verre et j'ai commencé par le haut, avec la Mariée. J'ai travaillé au moins un an à cette partie. Puis, en 1916 ou 1917, j'ai travaillé à la partie inférieure, les Célibataires. Cela prenait du temps, car je ne pouvais jamais travailler plus de deux heures par jour. Voyez-vous, le verre m'intéressait, mais pas assez pour être désireux de le terminer. Je suis paresseux, il ne faut pas l'oublier. De plus, je n'avais nullement l'intention de l'exposer ou de le vendre. Je le faisais, voilà tout, c'était ma vie...*“ Marcel Duchamp, citat de Arturo Schwarz în *op. cit.* (1969), p. 19. O variantă neschimbată a mărturiei poate fi descoperită într-un articol de Calvin Tomkins, reluat de Serge Stauffer: „*Ich kaufte zwei große Spiegelglasscheiben und fing oben an, mit der Braut. Daran arbeitete ich mindestens ein Jahr. Dann, 1916 oder 1917, arbeitete ich am unteren Teil, den Junggesellen. Es dauerte so lange, weil ich nie länger als zwei Stunden täglich arbeiten konnte. Sehen Sie, es interessierte mich zwar, aber nicht genügend, um gierig darauf zu sein, es zu beenden. Ich bin faul, vergessen Sie nicht! Überdies hatte ich damals nicht die geringste Absicht, es auszustellen oder zu verkaufen. Ich machte es einfach, das war mein Leben*“. Vezi Calvin Tomkins, „*Profiles: Not seen and/or Less Seen – Marcel Duchamp*“, în *The New Yorker*, New York, 6 februarie 1965, pp. 37-93, reluat de Serge Stauffer în *op. cit.* (1992), p. 183. Pentru această problemă vezi și Robert Lebel, *op. cit.*, p. 49.

continentele și a suportului său fragil, *La Mariée...* era complet ignorată de publicul european în 1930, anul în care Brauner pictează *Passivité courtoise*. Din această cauză, anumite asemănări de ordin formal și iconografic, evidente la simpla comparare a celor două opere, sunt în măsură să intrige. Întrucât asemănarea tinde să evolueze uneori către similitudine, ea nu poate fi rodul simplei întâmplări, motiv pentru care ne vedem obligați să avansăm ipoteza unei documentări precise, întreprinse de Victor Brauner cu sprijinul anturajului său parizian²⁷².

Privind cu atenție *Passivité courtoise*, vom observa că imaginea este compusă din două tablouri cvasiindependente care s-au suprapus: unul transparent și caracterizat de o viziune plană, ca și cum ar fi fost pictat pe suprafața netedă și străvezie a unui geam, iar altul dând iluzia celei de a treia dimensiuni. Primul dintre „tablouri” cuprinde epurele geometrice, asemănătoare până la identitate cu acele *Neuf Moules Mâlic* imaginate de Duchamp, prezente atât în geamul pregătitor, aflat inițial în colecția Henri-Pierre Roché, cât și în partea inferioară a *Marelui Geam*. Similitudinea formală nu numai că surprinde, dar ne convinge că opera tânărului Victor Brauner a fost influențată la nivel iconografic de viziunea lui Duchamp, el însuși prezent la Paris în intervalul în care și Brauner s-a aflat acolo: între 1925 și 1926, și apoi, începând cu 1930, aproape continuu. În opinia noastră, cele nouă *Mulaje ale masculinității*, imaginate de Duchamp ca fiind „luate” de pe nouă uniforme cu o identitate bine determinată – a preotului, a comisionarului marilor magazine, a jandarmului, a cuirasierului, a sergentului de stradă, a cioclului, a lacheului, a piccolo-ului de cafenea, a șefului de gară – sunt chiar substitutul simbolic al regelui alchimic, chemat împreună cu regina la nunta sacrificială din intimitatea athanorului²⁷³. După cum am arătat deja, această interpretare în cheie alchimică a *Marelui Geam* nu este decât o extensie a celei datorate lui Arturo Schwarz. Dacă în *Passivité courtoise* epurele geometrice – substitut al celor *Neuf Moules Mâlic* – sunt mai numeroase, e pentru că în gândirea lui Duchamp unu înseamnă unitatea, doi cuplul, iar trei mulțimea²⁷⁴. Victor Brauner trebuie

²⁷² Vezi nota 164.

²⁷³ Vezi Cristian-Robert Velescu, *Brâncuși-Duchamp, evoluții artistice convergente*, în *op. cit.* (2002), pp. 131-136 ș.u.

²⁷⁴ „Mă interesa numărul 3 pentru a-l folosi ca pe-un soi de arhitectură a Geamului. [...] Pentru mine este un fel de cifră magică, dar nu în sensul comun. Așa cum am spus, cifra 1 este unitatea, cifra 2 cuplul, iar cifra 3 mulțimea. În alți termeni, pentru mine, douăzeci de milioane sau trei înseamnă același lucru”. „*Je m'intéressait au nombre 3 pour l'utiliser comme une espèce d'architecture du Verre. [...] Pour moi, c'est une espèce de chiffre magique, mais pas magique dans le sens commun. Comme je l'ai dit,*

să fi fost la curent cu această interpretare numerologică, din moment ce în *Passivité courtoise* numărul epurelor depășește cifra nouă. Că ele sunt un substitut al *Mulajelor masculinității* rezultă din prezența în primul plan al tabloului a siluetei antro- și mecanomorfe. Privind-o, devenim martori ai unei ciudate metamorfoze. Aceasta ne înlesnește „vizualizarea” trecerii de la ființa bărbatului înfățișat pe jumătate om, pe jumătate manechin, la transparentele epure geometrice, complet dematerializate.

Este momentul să ne îndreptăm atenția către „al doilea tablou” inclus compoziției *Passivité courtoise*. Întâlnim aici un peisaj muntos, a cărui formulare stilistică Victor Brauner o poate datora lui Yves Tanguy²⁷⁵. Peisajul muntos este înconjurat de niște inele galbene, asemănătoare unor aure. Pe suprafața acestora, aidoma unor „pietoni ai aerului”, personaje minuscule se mișcă nestingherite, unele solitare, altele îmbrățișându-se. Remarcabil ni se pare însă faptul că unul dintre aceste personaje, închipuind o femeie, folosește galbena potecă inelară în chip de tobogan. Chiar dacă nu ne-ar fi cunoscut „releul” prin care Brauner s-a putut informa asupra iconografiei și semnificației *Marelui Geam*, detaliul toboganului din *Passivité...* este în măsură să trădeze „sursa iconografică”, căci, adăugându-l epurelor geometrice²⁷⁶, realizăm că pictorul nu a preluat din iconografia *Marelui Geam* un singur motiv, ci dintr-o dată două. Dubla preluare exclude posibilitatea pătrunderii lor întâmplătoare în repertoriul iconografic al picturii lui Brauner. Să mai notăm că, la Duchamp, cele două motive au funcții bine determinate în mecanismul erotic imaginat de artist și comentat până în cele mai neînsemnate detalii de exegeți²⁷⁷. De unde deducem că, preluate de Brauner, acestea împlinesc o funcție comparabilă în *Passivité courtoise*. Seriozitatea și precizia cu care Brauner a aprofundat iconografia *Marelui Geam* pot fi estimate doar dacă ne amintim că detaliul numit *Plans*

le chiffre 1 est l'unité, le chiffre 2 est le couple, et le chiffre 3 est la foule. En d'autres termes, pour moi, vingt millions ou trois, c'est la même chose.” Marcel Duchamp citat de Arturo Schwarz, în Arturo Schwarz, *op. cit.* (1969), p. 20.

²⁷⁵ Victor Brauner îl întâlnește pe Yves Tanguy în 1930, iar din 1933 amândoi sunt vecini de atelier în imobilul din Rue du Moulin Vert, unde își avea atelierul și Alberto Giacometti. Vezi Victor Brauner dans les collections... (catalog 1996), p. 8 și Marcel Jean, *Geschichte des Surrealismus* (traducere din franceză Dr. Karl Schmitz Moormann), Köln, DuMont, 1968, p. 237.

²⁷⁶ Acestea, s-a văzut, au în economia creației lui Brauner calitatea de „substitut” al *Mulajelor masculinității*.

²⁷⁷ Vezi în acest sens Arturo Schwarz, *op. cit.* (1969); *Idem, op. cit.* (2000); Serge Stauffer, *Marcel Duchamp, die Schriften – zu Lebzeiten veröffentlichte Texte, übersetzt, kommentiert und herausgegeben von Serge Stauffer*, Zürich, Theo Ruff Edition, 1994.

*d'écoulement en forme de toboggan*²⁷⁸, pe scurt *Toboggan* (*Tobogan*), a fost proiectat de artist, fără a mai fi însă inclus în varianta definitivă a capodoperei. Potrivit lui Duchamp, *Marele Geam* a rămas „definitiv neterminat” tocmai datorită absenței câtorva detalii proiectate inițial, între care *Toboggan* și *Combat de Boxe* (*Meciul de box*)²⁷⁹. Detaliile înfățișând *Toboganul* și *Meciul de box*, conservate în *Boîte Verte*, se prezintă ca simple desene ingineresti. Primul își avea locul în partea din dreapta jos a panoului inferior, iar cel de-al doilea pe suprafața aceluiași panou, însă la limita ce separă aria *Celibatarilor* de aceea a *Miresei*, altfel spus, în zona de contact dintre cele două panouri. Știind că epurele geometrice – substitut al *Mulajelor masculinității* – apar în *Passivité courtoise* alături de „tobogan”, ar fi dificil de susținut că au pătruns întâmplător în creația lui Brauner, fără ca pictorul să fi avut cunoștință de opera lui Duchamp. Faptul se vedește de-a dreptul imposibil atunci când luăm în considerare stricta asemănare dintre *Mulajele masculinității* imaginate de Duchamp și ceea ce am numit „epure geometrice” la Victor Brauner.

Este știut că succesivele interpretări date *Marelui Geam* sunt întemeiate pe ideologia alchimică²⁸⁰. După cum am arătat deja, noi înșine am contribuit la extinderea și adâncirea lor²⁸¹. Preluarea de către Brauner a unor motive iconografice din orizontul artei lui Duchamp nu trebuie să surprindă, din moment ce preocupările pictorului român pentru alchimie sunt de domeniul notorietății, ele punându-și amprenta asupra

²⁷⁸ Vezi Arturo Schwarz, *op. cit.* (2000), cat. 298, p. 610.

²⁷⁹ În *Boîte Verte*, cele două detalii iconografice au fost „imaginate” la nivel verbal. Redactarea lacunară, caracteristică artistului și servind doar propriului uz, caracterizează aceste texte, motiv pentru care ele se prezintă cititorului ca adevărate pasaje ermetice, greu de descifrat: „Planuri de scurgere / Pante de scurgere? / În formă de tobogan sau mai degrabă în formă de tirbușon, iar împrôscarea din A este o degajare (a căii – *n.n.*). Ansamblul trebuie să fie descris în sensul degajării-model.” „*Plans d'écoulement / Pentes d'écoulement? / en forme de toboggan mais plutôt un tire-bouchon et l'éclaboussement en A est un débouchement. L'ensemble doit être décrit dans le sens de débouchage-modèle.*” „20. Meci de box / (Cele 3 puncte A, B, C, sunt în același plan vertical). / MECI DE BOX = Trajectorie a bilei de luptă: A Pornire – Șoc al bilei la I-ul Vârf – Descopciere a sistemului de ceasornicărie și cădere în B.” „20. COMBAT DE BOXE / (Les 3 points A, B, C, sont dans un même plan vertical). / Combat de boxe = Trajectoire de la bille de combat: / A Départ – Choc de la bille au I-er Sommet – dégrafement du système d'horlogerie et chute en B.” Marcel Duchamp (Michel Sanouillet), *op. cit.*, p. 91, 94. Vezi reproducerile planșelor concepute ca desene ingineresti în Serge Stauffer, *op. cit.* (1994), p. 87, 93.

²⁸⁰ Vezi Arturo Schwarz, *op. cit.* (1969) și *op. cit.* (2000).

²⁸¹ Vezi Cristian-Robert Velescu, *Brâncuși-Duchamp, evoluții artistice convergente*, în *op. cit.* (2002), pp. 101-202.

unei importante părți a creației sale. Astfel, unul dintre tablourile târzii poartă titlul *L'Athanor*²⁸², nume pe care artistul îl va conferi și ultimei sale reședințe de la Varengeville din Normandia, unde era vecin cu André Breton. Ar fi de meditat, firește, asupra momentului în care influența lui Duchamp – fie aceasta și numai tematică – se face simțită în structurile creației lui Victor Brauner. După cum am avut ocazia să constatăm, cercetătorii au presupus că *Ville médiumnique* ar fi primul tablou pictat de Brauner la Paris în 1930. Însă, în opinia noastră, această imagine derivă din *Passivité courtoise*. Iată motivul pentru care *Passivité...* trebuie considerat a fi primul tablou pictat de Brauner la Paris, la scurt timp după cea de a doua sa sosire. Faptul ni se pare semnificativ, dacă avem în vedere că în acel moment pictorul dispunea de toate procedeele de creație pe care arsenalul poeziei suprarealiste le presupune: sondarea vieții interioare aidoma unui „zăcământ” demn de a fi exploatat și opțiunea pentru hazard în calitatea acestuia de motor al creației artistice, dublată de capacitatea de-a-l manipula. Cu toate acestea, în pofida sintaxei complexe și întrucâtva absurde, mimând matricea stilistică a suprarealismului, primul tablou pe care Brauner îl pictează la Paris nu este, în opinia noastră, decât o punere în ecuație a coordonatelor iconografice ale *Marelui Geam*. Ținând seamă de faptul că

²⁸² În nota de catalog corespunzătoare tabloului *L'Athanor*, Didier Ottinger notează: „Athanorul este numele pe care Victor Brauner l-a dat casei în care a locuit în ultimii ani ai vieții sale. Dar înainte de aceasta, cuvântul trimite la receptacul, la «oul filosofic» în intimitatea căruia vechii alchimiști visau să realizeze unirea sulfului cu mercurul spre a da naștere pietrei filosofale”. „*L'Athanor est le nom que Victor Brauner donne à la maison qu'il habite durant les dernières années de sa vie. Avant cela, le terme renvoie au réceptacle, à «l'oeuf philosophique» au sein duquel les anciens alchimistes rêvaient de réaliser l'union du soufre et du mercure devant donner naissance à la pierre philosophale.*” Didier Ottinger, în *Brauner-Chaissac-Dubuffet, un dialogue*, Toulouse, Musée d'Art Moderne de Toulouse, 1991, p. 96. Considerăm că la un examen atent al lucrării *L'Athanor*, devine evident că motivul plastic al cuplului îmbrățișat derivă din numeroase variante ale *Sărutului*, realizate în decursul timpului de Constantin Brâncuși. Unele dintre acestea au putut fi văzute de Brauner în timpul „stagiului” său din atelierul sculptorului. În lucrări publicate anterior, am considerat că variantele *Sărutului*, „răspândite” pe tot parcursul creator al sculptorului, sunt dependente din punct de vedere tematic de filosofia platoniciană și de ideologia alchimică deopotrivă, pentru simplul motiv că tema ființei androgine, importantă în gândirea lui Platon, poate fi regăsită și în ideologia alchimică, unde joacă un rol dintre cele mai însemnate. Această coincidență îi va fi înlesnit lui Brâncuși „translarea” motivului *Sărutului* din grupul de opere îndatorat ideologiei platoniciene, în acela influențat de ideologia alchimică. Cu aceasta din urmă sculptorul se familiarizează sub presiunile unei pedagogii constante, exercitate de Marcel Duchamp. Vezi Cristian-Robert Velescu, *Brâncuși alchimist*, București, Editis, 1996, p. 45 și *Brâncuși-Duchamp, evoluții artistice convergente*, în Cristian-Robert Velescu, *op. cit.* (2002), pp. 101-202.

acesta este purtător al unor semnificații alchimice, rezultă că Victor Brauner slujește aceeași ideologie, alcătuind cu propriile-i mijloace de expresie un scenariu plastic echivalent celui compus de Duchamp la întoarcerea din călătoria întreprinsă în munții Jura, unde fusese împreună cu Gabrielle Buffet, cu soțul acesteia, pictorul Francis Picabia și cu poetul Guillaume Apollinaire²⁸³. Suntem oare îndreptățiți a presupune că tabloul fusese „comandat” lui Victor Brauner pentru a reconstitui „istoria completă” a *Marelui Geam*, translând semnificația acestuia asupra unei tradiționale picturi de șevalet? A răspunde acestei întrebări este totuna cu a reconstitui căile pe care o informație iconografică atât de complexă și densă, cum este cea prezentă în *Marele Geam*, le-a străbătut pentru a putea trece din creația lui Duchamp în aceea a lui Victor Brauner, într-un moment în care capodopera celui dintâi abia dacă era cunoscută în Europa, asupra ei circulând, deocamdată, simple „zvonuri” sau „legende”. Nimeni în afara lui André Breton nu se referise încă la ea, iar cel care avea să devină ideologul suprarealismului o făcuse doar în termeni vagi, în studiul pe care l-a dedicat în 1922 lui Duchamp²⁸⁴. Că Brauner cunoștea în profunzime semnificația *Marelui Geam* – pe aceasta o reconstituie în intervalul 1925-1930 potrivit viziunii sale de pictor –, rezultă și din titlul pe care l-a conferit creației sale: *Passivité courtoise*.

În opinia noastră, titlul trebuie interpretat prin raportare la documentele publicate de Duchamp în *Boîte Verte*. Din analiza notițelor rezultă că inițiativa erotică aparține exclusiv *Miresei*²⁸⁵, pasivitatea caracterizându-i pe celibatari. Aceștia practică onania²⁸⁶, motiv pentru

²⁸³ Avem în vedere textul din *Boîte Verte* care stă la originea *Marelui Geam*. Potrivit acestui text, opera în pregătire urma să se prezinte ca simplă pictură de șevalet: „Materia picturală a acestui drum Jura-Paris va fi lemnul, pe care-l percep ca pe transpunerea efectivă a silexului fărâmicios. / [...] / Detalii de execuție. / Dimensiuni=Planuri. / Mărimea pânzei.” „La matière picturale de cette route Jura-Paris sera le bois qui m'apparaît comme la traduction effective du silex effrîé. / [...] / Détails d'exécution. / Dimensions=Plans. / Grandeur de la toile.” Marcel Duchamp (Michel Sanouillet), *op. cit.*, p. 42.

²⁸⁴ „[...] pentru aceasta va fi de ajuns să evocăm tabloul din sticlă căruia Duchamp îi va dăruia în curând zece ani din viața sa; tablou care nu este capodopera necunoscută, dar despre care, încă înainte de a fi terminat, deja circulă cele mai frumoase legende.” „[...] et pour cela il nous suffira d'évoquer le tableau de verre auquel Duchamp aura bientôt donné dix ans de sa vie, qui n'est pas le chef-d'œuvre inconnu et sur lequel avant son achèvement courent déjà les plus belles légendes.” André Breton, *art. cit.* (1922), pp. 7-10. Textul este reprodus și în ediția operelor complete (vezi André Breton, *Oeuvres complètes...*, pp. 269-272).

²⁸⁵ Vezi nota 185.

²⁸⁶ Vezi nota 186.

²⁸⁷ Calitatea de „substituit” este în măsură să stabilească o legătură între *Celibatarii* și desenele înfățișate în panoul inferior al *Marelui Geam* ca personaj alchimic colectiv și desenele și tablourile care, având drept temă cuplul regal, pregătesc capodopera *La Mariée...* Problema a fost dezbătută de noi într-o lucrare publicată anterior. Vezi Cristian-Robert Veleșcu, *Brâncuși-Duchamp, evoluții artistice convergente*, în *op. cit.* (2002), pp. 128-129. Amintindu-ne că Duchamp era un adept al numerologiei, vom admite că întreaga spîșă bărbătească ar fi putut fi reprezentată printr-un număr nedefinit de asemenea mulaje luate după haine bărbătești dintre cele mai obișnuite. Totuși, Duchamp proiectase inițial opt, iar apoi, răzgândindu-se, se hotărâse pentru nouă mulaje, dat fiind că nouă este multiplu de trei, iar cifra trei reprezenta pentru el mulțimea. Faptul că artistul nu optase pentru simple haine bărbătești, ci pentru uniforme, își are însemnătatea sa. O măturie în acest sens o constituie atenta detaliere a listei purtătorilor de uniformă, atașată desenului pregătit, intitulat și el *Neuf Moules Mâlic*. Noi credem că, în spirit numerologic, Duchamp a dorit să convoace în partea inferioară a *Geamului* său „mulțimea arhetipurilor masculine purtătoare de uniformă”. Abia o asemenea opțiune iconografică ar fi în măsură să stabilească o verigă de legătură între reprezentările Regelui devenit personaj alchimic în diferitele tablouri și desene pregătitoare ale *Marelui Geam* și *Celibatarii* prezenți în partea inferioară a acestuia. Una dintre însușirile monarhului este, desigur, autoritatea. Pentru a o face perceptibilă în plan vizual, iconografia tradițională a generat un vast repertoriu de forme simbolice. Uniforma este doar unul dintre elementele acestui repertoriu. Admițându-se, în spiritul gândirii tradiționale, că instituția monarhică este de drept divin, rezultă că monarhul a fost „delegat” să-și exercite autoritatea. La rândul său, pentru a face față înalțelor sale răspunderi, el „fărămițează” autoritatea care i-a fost încredințată și, astfel atomizată, o deleagă aceloră dintre supuși săi care sunt capabili să o exercite. Simbolul acestei delegări este tocmai uniforma purtată de cel investit cu autoritate. Tragem așadar concluzia că grupul *Celibatarii* din *Marele Geam* reprezintă „totalitatea arhetipurilor purtătoare de uniformă”, pentru că pe această cale mijlocită să poată fi reconstituită, în mod simbolic, întreaga autoritate a monarhului, ori pur și simplu persoana Regelui, pe care până atunci Duchamp o reprezentase alături de Regina în diferitele imagini pregătitoare ale *Marelui Geam*. Nu este exclus ca această „pulverizare” a autorității să corespundă termenului „solve” din dialectica „solve-coagula”, caracteristică procesului alchimic.

și în cele din urmă instituie în substanța semnificantă a tabloului chiar masculinității. Acestea, luate laolaltă, reconstituie autoritatea monarhului ci de pasivitatea erotică a unei întregi „curți”, alcătuită din *Mulajele* că în tabloul lui Brauner nu este vorba doar de o „pasivitate curtenitoare”, a cuplului regal. Acceptând această interpretare, va trebui să admitem din titlu nu se referă doar la inapetitul erotic al „jumătății masculine” regelui alchimic grupul *Celibatarii*, motiv pentru care „pasivitatea” din ritualurile alchimice. Aidoma lui Duchamp, pictorul român substituie nu numai Duchamp, dar și Brauner trimite la erotismul perechii regale în calitatea acestora de substituit al regelui alchimic²⁸⁷. În opinia noastră inapetitul erotic al *Mulajelor masculine*, altfel spus, al *Celibatarii*, curencească (*Passivité courtoise*) poate fi, în egală măsură, o referire la trebuie pierdută din vedere nici o a doua interpretare posibilă. Pasivitatea care, în raport cu Mircasa, sunt curtenitori, însă pasivi. Firește, nu

prezența simbolică a regelui. Acesta va trebui perceput în cele două lucrări – a lui Duchamp și a lui Brauner – ca „personaj colectiv”, un fel de „monarh în risipire”, „dizolvat” în mulțimea purtătorilor de uniformă reprezentați în acel *Cimetière des uniformes et livrées*²⁸⁸ (*Cimitir al uniformelor și livrelor*). La absența persoanei regelui s-a ajuns în opera lui Marcel Duchamp doar treptat. Astfel, în iconografia unor tablouri și desene ce pregătesc *Marele Geam*, create în intervalul 1912-1915, regele și regina sunt personaje esențiale, care nu sunt însă reprezentate potrivit preceptelor artei realiste, ci ca structuri abstracte, mecanomorfe²⁸⁹.

Ținând seamă de paralelismul tematic pe care tocmai l-am evidențiat prin punerea „față în față” a *Marelui Geam* cu *Passivité courtoise*, totodată extinzând semnificația capodoperei lui Duchamp asupra tabloului *Passivité...*, este de presupus că și în cazul acestuia, personajele care întruchipează masculinitatea intră în rezonanță cu energia erotică emanată de o ipotetică *Mireasă*. Întrucât la Duchamp aceasta este localizată în panoul superior al *Marelui Geam*, cu îndreptățire ne putem interoga asupra identității *Miresei* în opera lui Brauner, asupra modului în care pictorul a figurat-o, dar mai cu seamă asupra locului exact în care ea poate fi descoperită în ansamblul operei pictorului român.

Răspunsul îl vom afla prin răsfoirea unui deocamdată doar ideal catalog rezonat al operei lui Brauner. Ajunși în dreptul creațiilor anului 1925, nu mică ne va fi surprinderea când vom descoperi două tablouri încadrabile genului portretistic, unul înfățișând un portret de bărbat cu o identitate bine determinată, iar al doilea un anonim portret de femeie. Este vorba de *Portretul lui Ilarie Voronca*²⁹⁰ și de lucrarea intitulată *Cap și doi boxeri*²⁹¹. Cele două pânze sunt mai degrabă neasemănătoare, prima purtând pecetea stilistică a cubismului, iar cea de a doua pe aceea a purismului inițiat de Amédée Ozenfant și Charles-Édouard Jeanneret, acesta din urmă cunoscut sub pseudonimul Le Corbusier. Neasemănarea celor două tablouri ni se pare a fi semnificativă: deși pictate – foarte probabil – în limitele unuia și aceluiași an, ele marchează o spectaculoasă mutație stilistică intervenită în creația lui Brauner. Dacă ne amintim că inițiatorii purismului au valorizat „estetica formelor

²⁸⁸ Vezi nota 174.

²⁸⁹ Vezi catalogul operei lui Marcel Duchamp întocmit de Arturo Schwarz, în Arturo Schwarz, *op. cit.* (2000).

²⁹⁰ *Portretul lui Ilarie Voronca* / ulei pe pânză / 109 x 70 cm / semnat și datat stânga jos cu brun: Victor Brauner 1925 / Muzeul de Artă Vizuală, Galați / inv. 3034.

²⁹¹ *Cap și doi boxeri* / ulei pe carton / 95 (89,5) x 73,5 cm / Muzeul Regiunii Porților de Fier, Drobeta-Turnu Severin / inv. 585.

mecanice“, apropiindu-se în acest fel de „mecanomorfismul“ pentru care Duchamp a optat începând cu 1912, „glisajul“ stilistic operat de Brauner în cursul anului 1925 nu ne mai apare ca întâmplător.

Noi credem că *Mireasa* trebuie identificată cu personajul din *Cap și doi boxeri*, tablou pe care-l interpretăm ca „substituit“ al panoului superior al *Marelui Geam*, panou cunoscut și ca „Domeniu al Miresei“. Deși tabloul nu este semnat și nu ne oferă indicii asupra momentului în care a fost pictat, o datare ipotetică devine totuși posibilă, dacă ținem seamă de următoarele observații:

Colțul din stânga sus, marcat de o indiscutabilă viziune picturală – înrudită cu cea din *Portretul lui Ilarie Voronca* – stă într-un contrast vizibil cu rezolvarea geometric-decorativă a cvasitotalității imaginii. Privind cu atenție zona marcată de picturalitate, dobândim convingerea că, inițial, întreg tabloul fusese pictat în această manieră, Brauner hotărându-se abia ulterior pentru repictări masive, marcate din punct de vedere stilistic de o viziune geometric-decorativă, subliniată de factura lisă. Noua formulă a îngăduit introducerea unor sugestii mecanomorfe, prin care opera se înrudește în mod tacit cu înfăptuirile plastice ale mișcării puriste. Întrucât aceeași libertate de factură poate fi regăsită în *Portretul lui Ilarie Voronca*²⁹², datat 1925, considerăm că „portretul“ feminin a fost pictat în același an.

Un alt argument care înlesnește datarea, ține de domeniul iconografiei. Avem în vedere siluetele celor doi boxeri, figurate în centrul tabloului, care pot fi descoperite în creația lui Brauner și ca opere grafice independente. Avem în vedere cele două desene, prea puțin deosebite între ele, care reiau detaliul compozițional din centrul tabloului de șevalet, pentru a ilustra două numere consecutive din colecția pe anul 1925 a revistei *Integral*²⁹³. Având în vedere că pictorul se îndreaptă către Paris la începutul lui 1925, cu gândul de a se stabili acolo²⁹⁴, deducem că atât cele două viniete publicate în *Integral* cât și tabloul de șevalet, aflat astăzi în colecția muzeului din Drobeta-Turnu Severin, au fost realizate în primul an al celei dintâi șederi a pictorului la Paris. Încercând o reconstituire a demersului creator, deducem că vinietele au fost concepute ca schițe pregătitoare pentru detaliul meciului de box, inclus tabloului. Cum Victor Brauner a fost unul dintre inițiatorii revistei

²⁹² Întreg tabloul este pictat cu tușe viguroase, vibrante.

²⁹³ *Integral* n° 4, an I, iunie 1925, p. 2 și *Integral*, n° 5, an I, iulie 1925, p. 3.

²⁹⁴ „1925-1927 / La începutul anului se mută la Paris pentru a se stabili în calitate de artist și rămâne acolo timp de doi ani.“ „1925-1927 / Early in year Moves to Paris to establish himself as an artist and remains there for two years.“ Susan Davidson, *Chronology...*, p. 152.

Integral, este de presupus că, de la distanță, a continuat să sprijine revista prin contribuțiile sale grafice. În paginile acesteia el prezintă cititorilor din România doar fragmente dispartate ale preocupărilor sale artistice de ultimă oră, neoferind nici un indiciu asupra proiectului major la care lucra. Rupt din contextul tabloului, *Meciul de box* se prezintă ca un exercițiu grafic minor, valoarea sa fiind mai mult decorativă, prin aceasta împlinind rolul de simplă vinietă. În contextul operei lui Duchamp, *Meciul de box* are o semnificație bine determinată, fiind parte a mecanismului prin care „voalul” *Miresei* este îndepărtat puțin câte puțin. Așadar, alături de *Tobogan*, *Meciul de box* este al doilea detaliu conceput spre a fi inclus iconografiei *Marelui Geam*, fără a fi fost totuși transpus efectiv pe panoul de sticlă. Dându-i crezare lui Duchamp, omisiunea s-a datorat „plictiselii” și „lenei”²⁹⁵. Hotărârea de a-și lăsa capodopera „neterminată” a survenit în 1923²⁹⁶. Singurele informații pe care le deținem asupra *Meciului de box* imaginat de Duchamp sunt cele din *Boîte Verte*. După cum în *Passivité courtoise* detaliul iconografic al toboganului apare ca o „completare” a ceea ce Duchamp a lăsat neterminat în *Marele Geam*, tot așa și în cazul tabloului *Cap și doi boxeri* – care-și află corespondentul în partea superioară a *Geamului*, identificându-se, practic, cu *Mireasa* –, pictorul a ținut să introducă un detaliu proiectat de Duchamp, dar absent în varianta definitivă a capodoperei. Avem în vedere tocmai *Meciul de box*.

Efortul lui Brauner de a „reconstrui” *Marele Geam*, comentându-l și completându-l prin mijlocirea celor două tablouri de șevalet, s-a distribuit pe un interval apreciabil de timp, 1925-1930, în cursul căruia semnificația alchimică a capodoperei lui Duchamp a putut fi aprofundată de pictorul român²⁹⁷. Faptul este dovedit de precizia cu care a știut să

²⁹⁵ Vezi nota 271.

²⁹⁶ „Vedeți, schițele pentru *Geam* le-am făcut mai devreme, o parte în 1914, și ele îmi epuizără creativitatea, nerămânându-mi decât să transpun ceva aproape creat.” „*Sehen Sie, die Skizzen zum Glas machte ich früher, etliche im Jahre 1914, und sie ließen mir keine Kreativität mehr übrig; eben nur eine Übersetzung von etwas bereits Kreiertem.*” Francis Roberts, „I Propose to Strain the Laws of Physics – Interview with Marcel Duchamp”, *Art News* (New York), LXVII/8, decembrie 1968, pp. 46-47, 62-64, apud Serge Stauffer, *op. cit.* (1992), p. 154.

²⁹⁷ Ne întemeiem această presupunere pe efortul depus de Duchamp pentru a-l transforma pe sculptorul Constantin Brâncuși într-un „adept” al alchimiei. Probabil că nu întâmplător, acest efort a fost desfășurat pe parcursul intervalului în care tablourile *Passivité courtoise* și *Cap și doi boxeri* au fost pictate. Urme ale „pedagogiei” lui Duchamp pot fi descoperite, între altele, și în *Leda*, sculptură pe care Brâncuși o cioplește în 1920, pentru a o hărăzi cinci ani mai târziu bronzului. Este important să reținem că 1925 este și anul în care Victor Brauner îl cunoaște pe Brâncuși și lucrează un timp în atelierul acestuia. Pentru raportul Brâncuși/Duchamp/alchimie și pentru

includă în cele două tablouri elementele iconografice proprii capodoperei lui Duchamp, atât cele efectiv puse în operă, cât și cele absente, însă concepute pentru a intra în structura programului iconografic. Probabil că nu întâmplător ordinea în care tablourile lui Brauner au fost pictate corespunde ordinii în care Duchamp însuși și-a elaborat capodopera, adică începând cu panoul de sus, „*Domeniul Miresei*“, și continuând cu panoul inferior, acela al „*Celibatarilor*“²⁹⁸.

Chiar dacă *Passivité courtoise* și *Cap și doi boxeri* nu au fost concepute spre a fi privite simultan, cum este cazul celor două panouri din sticlă care alcătuiesc, prin suprapunere, *Marele Geam*, totuși, zona de contact dintre panouri nu l-a lăsat indiferent pe pictorul român, întrucât îi cunoștea – se pare că în profunzime – semnificația. După cum în *Passivité courtoise* dispunem de două detalii iconografice care indică în mod indubitabil că Brauner s-a raportat la capodopera lui Duchamp, tot așa și în *Cap și doi boxeri* detaliile iconografice coincidente sunt două: *Meciul de box* și *Rochia Miresei*. După cum am putut vedea, tabloul *Cap și doi boxeri* a fost pictat în 1925²⁹⁹. Acordând atenția cuvenită acestei pânze, vom observa că ea nu are forma unui dreptunghi perfect. Dimpotrivă, în partea sa inferioară apare o abatere de la regularitatea geometrică. Tabloului i-a fost adăugată o fâșie argintie, care se continuă în dreptunghiul propriu-zis al suprafeței pictate. Potrivit opiniei noastre, fâșia suplimentară nu a fost introdusă în mod gratuit în corpul imaginii, ea nefiind altceva decât corespondentul *Rochiei Miresei*

semnificația alchimică a *Ledei* vezi Cristian-Robert Velescu, *Brâncuși–Duchamp, evoluții artistice convergente*, în *op. cit.* (2002), pp. 101-202. Firește, nu trebuie să se piardă din vedere nici faptul că Man Ray ar fi putut fi el însuși un eficient „tălmăci“ al mesajului alchimic inclus *Marelui Geam*. Că Man Ray era, în acești ani, un obișnuit al atelierului lui Brâncuși, nu poate decât să potențeze funcția sa de mijlocitor între Duchamp și Brauner, sau, mai exact exprimându-ne, între mesajul alchimic din *La Mariée...* și Brauner.

²⁹⁸ Vezi nota 271.

²⁹⁹ Anul pictării își are semnificația sa, căci în 1925 detaliul iconografic la care ne referim, *Rochia Miresei*, era încă prezent în *Marele Geam*. Acum Brauner îl „preia“, spre a-l include în *Cap și doi boxeri*. Însă un an mai târziu „rochia“ dispare, ca urmare a distrugerii parțiale a capodoperei lui Duchamp. Cele două panouri din sticlă s-au spart, după ce au fost expuse la Brooklyn Museum din New York în 1926. Nimeni nu știe când s-a produs stricăciunea. *Marele Geam* s-ar fi putut sparge și în timpul transportului către West Redding, Connecticut, unde în acel moment își avea reședința colecționara Katherine S. Dreier, sprijinitoare a lui Marcel Duchamp și mecena, și nu în ultimul rând, atentă „păzitoare“ a capodoperei. Zece ani mai târziu, *La Mariée...* a fost restaurată de Duchamp la reședința deținătoarei, între mai și septembrie 1936. Atunci artistul a renunțat la unul dintre cele două detalii iconografice preluate de Brauner în *Cap și doi boxeri*, anume la *Rochia Miresei*.

din *Marele Geam*. Cercetătorul suedez Ulf Linde, care, asistat de la distanță de Duchamp, a realizat o copie fidelă a *Marelui Geam* pentru muzeul din Stockholm, relatează:

„Eram pe punctul de a realiza o copie în mărime originală a *Geamului*; lucrul a înaintat pe baza unei mulțimi de reproduceri în care totul se putea vedea limpede, cu excepția *Rochiei Miresei*. Nu aveam nici cea mai mică idee de cum se prezenta (rochia, *n.n.*) în lucrarea originală. Iată de ce i-am telefonat într-o noapte lui Duchamp la New York, iar el mi-a explicat că *Rochia Miresei* a fost gândită ca hotar între cele două panouri care alcătuiau *Geamul*, motiv pentru care a fost realizată din lamele înguste din sticlă, cu muchiile așezate transversal pe *Geam*“³⁰⁰.

Explicația pe care Duchamp o oferă lui Ulf Linde cu privire la *Rochia Miresei* se referă la forma originală a *Marelui Geam*, înainte ca aceasta să se fi spart³⁰¹. Cu prilejul restaurării din 1936, *Rochia Miresei* a fost înlăturată. În calitate de restaurator al propriei opere, Duchamp a hotărât să renunțe la transparența lamelelor din sticlă, juxtapunând pur și simplu cele două șasiuri metalice în care fragilele panouri sunt montate.

Ajunși în acest punct al considerațiilor noastre, reamintim că *Passivité courtoise* și *Cap și doi boxeri* cuprind, fiecare, câte două detalii iconografice ale capodoperei lui Duchamp, *La Mariée mise à nu*

³⁰⁰ „Ich war im Begriff, eine originalgroße Kopie des Glases auszuführen; die Arbeit verlief nach einer Anzahl Reproduktionen, auf denen alles deutlich zu sehen war, außer dem Kleid der Braut. Ich hatte keine Ahnung, wie es auf dem Originalbild aussah, deshalb rief ich Duchamp eines Nachts in New York an, und er erklärte mir, daß das Kleid der Braut als Trennung des Glases gedacht war und es deshalb aus schmalen Glasstreifen ausgeführt wurde, die mit ihrer Kante quer zum Glas stehen.“ Ulf Linde, „Framför och bakom glaset“ („În fața și în spatele *Geamului*“), în Konstrevy, Stockholm, XXXVII/5-6, 1961, apud Serge Stauffer, op. cit. (1992), p. 125. Arturo Schwarz aduce și el lămuriri cu privire la *Rochia Miresei*: „Un alt element a fost distrus și trebuia refăcut: veșmântul Miresei. La origine, acesta era compus din trei fâșii paralele din sticlă, ce străbăteau *Geamul* pe orizontală, pe-nțreaga lui lățime, despărțind în acest fel Domeniul Miresei de Aparatul Celibatar. În timpul restaurării însă, fragilul veșmânt din sticlă a fost înlocuit printr-o cornișă de oțel; totuși, pentru a aminti versiunea originală, trei fâșii din sticlă ies în afara acestei cornișe metalice“. „Un autre élément était détruit et dut être refait : le vêtement de la Mariée. À l'origine, il était composé de trois bandes de verre parallèles, traversant horizontalement le Verre dans toute sa largeur et séparant ainsi le Domaine de la Mariée de l'Appareil Célibataire. Lors de la réparation, une solide corniche d'acier remplaça le fragile vêtement de verre; toutefois, afin de rappeler la version primitive, trois bandes de verre sortent de la corniche métallique“. Vezi Arturo Schwarz, op. cit. (1969), p. 24.

³⁰¹ Pentru împrejurările în care *Marele Geam* s-a spart, vezi nota 299.

par ses célibataires, même: în primul dintre tablourile amintite întâlnim „epurele geometrice” – corespondent al celor *Neuf Moules Mâlic* – și *Toboganul*, iar în cel de-al doilea *Meciul de box* și *Rochia Miresei*. Reunirea acestor detalii nu poate fi întâmplătoare, din moment ce „epurele geometrice” sunt cvasiidentice din punctul de vedere al formei plastice cu siluetele din *Neuf Moules Mâlic*. Prin detalii iconografice suplimentare, datorate lui Brauner, conținutul erotic al celor două tablouri și, implicit, acela al operei pe care o citează, *Marele Geam*, este încă o dată subliniat. Astfel, în *Passivité courtoise* un bărbat și o femeie se îmbrățișează, iar fâșia argintie din partea inferioară a tabloului *Cap și doi boxeri* – în care am identificat *Rochia Miresei* – poartă, în chiar centrul ei, semnul purpuriu al inimii, ca emblemă a iubirii.

Indiciile oferite de aceste noi motive iconografice subliniază semnificația celor deja discutate – epure, tobogan, meci, rochie – și demonstrează, o dată în plus, că prin mijlocirea a două tablouri realizate în tehnica uleiului, avangardistul român reconstituie și interpretează capodopera lui Duchamp, realizată într-o tehnică de el inventată, eteroclită și nonconvențională în exces.

Comparând programul iconografic conceput de Duchamp pentru *Marele Geam*, cu iconografia celor două tablouri de Victor Brauner, ajungem la concluzia că, preluând motive bine determinate, pictorul român a reconstituit cu maximă exactitate semnificația capodoperei lui Duchamp. În cele ce urmează, ne propunem să demonstrăm că în timpul șederii sale la Paris, în 1925 și după 1930, Brauner a stabilit raporturi îndeajuns de întinse și de solide cu mediile artistice pariziene, pentru ca informații privitoare la *Marele Geam* să fi putut ajunge până la el.

Elucidarea împrejurărilor în care Brauner a preluat cu sagacitate și metodă informația iconografică inclusă de Duchamp *Marelui Geam* va fi însă posibilă abia după schițarea, fie și sumară, a istoriei receptării europene a capodoperei. Firește, înainte ca mesajul acesteia să fi putut ajunge la înțelegerea publicului european, a fost absolut necesar ca neconvenționala operă să-și croiască drum către conștiința artistică a publicului american, ori măcar către aceea a cunoscătorilor de artă de peste ocean, inițiatori ai mișcării moderniste de acolo, artiști, colecționari, critici și sprijinitori dezinteresați ai fenomenelor de avangardă. Man Ray, Louise și Walter Arensberg, Katherine S. Dreier se numărau printre aceștia. Că *Marele Geam* nu a rămas necunoscut amatorilor de artă de peste ocean ne este confirmat de însuși Duchamp. Faima capodoperei și, o dată cu aceasta, a autorului ei, erau în creștere încă din timpul elaborării *Geamului*. Întrebat dacă a acceptat cu mai mare ușurință faptul de a fi artist în America decât în Europa, Duchamp se referă în mod expres la capodopera aflată în lucru:

„Eram considerat artist și acceptam să fiu artist; ei deja știau că lucrez la *Geamul* meu, căci nu mă ascundeam; oamenii veneau să mă viziteze în atelier“³⁰².

La această stare de spirit, favorabilă receptării *Marelui Geam*, a contribuit, desigur, succesul de scandal pe care *Nud coborând o scară* l-a dobândit cu ocazia expunerii sale în 1913 la *Armory Show*³⁰³.

După cum am putut deja constata, intervalul 1919-1930 este marcat de succesivele călătorii ale lui Duchamp între New York și Paris³⁰⁴. Din perspectiva considerațiilor noastre, acest du-te-vino este extrem de semnificativ, căci, în epocă, avea „vocația“ de a marca tot atâtea prilejuri de receptare a *Geamului* în Europa. Astfel, după întoarcerea din iulie 1919, Duchamp afirmă că, stabilit pentru o vreme la Paris, nu se-ntâlnea decât cu Francis Picabia, mărturisind totuși că în locuința acestuia a întâlnit numeroși literați, pe unii dintre ei reîntâlnindu-i apoi în mediile suprarealiste³⁰⁵. Că în acest interval Duchamp era prea puțin cunoscut în Europa și la Paris, rezultă dintr-o scrisoare pe care Tristan Tzara, aflat la Zürich, i-o adresează lui Francis Picabia: „Nu cunosc nimic de domnul Duchamp; mi-ați putea trimite câteva fotografii cu lucrările

³⁰² „J'étais considéré comme artiste, et j'acceptais de l'être; ils savaient que je travaillais à mon Verre, je ne m'en cachait pas, les gens venaient me voir chez moi.“ *Ibidem*. O asemenea vizită în atelier este consemnată de Man Ray în *Autoportretul* său. Vezi nota 191.

³⁰³ „Într-adevăr, la New York nu eram un necunoscut, tocmai datorită *Nudului coborând o scară*. Când se întâmpla să fiu prezentat, eram întotdeauna domnul care a pictat *Nud coborând o scară*, iar oamenii știau cu cine vorbesc.“ „À New York, en effet, je n'étais pas en marge, justement à cause du Nu descendant un escalier. Quand on me présentait, j'étais toujours le monsieur qui avait fait le Nu descendant un escalier et les gens savaient à qui ils parlaient.“ Marcel Duchamp (Pierre Cabanne), *op. cit.*, p. 72.

³⁰⁴ Vezi nota 190.

³⁰⁵ „Care au fost primele întâlniri la întoarcerea dumneavoastră la Paris? / Cu excepția lui Picabia nu vedeam aproape pe nimeni, căci avea un salon literar, primea întreaga formație a lui Cocteau, care venea să-l vadă etc. Vedeai acolo pe toată lumea. Tzara venise la puțin timp după mine. Cred, dar nu sunt sigur... Se afla acolo și Ribemont-Dessaignes, Pierre de Massot, Jacques Rigaud etc. Rigaud era foarte simpatic, era un bărbat foarte degajat. Era, dacă vreți, dada. Tot atunci l-am cunoscut și pe Aragon, pe bulevarde, în dreptul pasajului Operei.“ „Quelles ont été vos premières rencontres à Paris, à votre retour? / Picabia, presque uniquement, car il avait un salon littéraire, il recevait toute la bande Cocteau qui venait le voir, etc. On voyait là tout le monde. Tzara est arrivé, un peu après moi, je crois, je ne suis pas sûr... Il y avait Ribemont-Dessaignes, Pierre de Massot, Jacques Rigaud, etc. Rigaud était très sympathique, c'était un homme très dégagé. Il était dada si vous voulez. C'est aussi à ce moment-là que j'ai également connu Aragon, sur les boulevards, passage de l'Opéra.“ Marcel Duchamp (Pierre Cabanne), *op. cit.*, p. 75.

sale? Salutați-l din partea mea³⁰⁶. Acceptând că în Europa puțini îl cunoșteau pe Duchamp în calitate de artist și, între aceștia, și Tristan Tzara, despre capodopera sa nu putem afirma decât că era, practic, necunoscută. Doar André Breton o pomeneste, așa cum am arătat deja, aluziv, în primul text monografic consacrat lui Duchamp în 1922³⁰⁷. Este posibil ca articolul să fi fost un rod al colaborării dintre Breton și Duchamp³⁰⁸, totuși, exegetul nu deținea informațiile despre *Marele Geam* direct de la autor, din moment ce în articol știrile despre capodoperă sunt asimilate unor „frumoase legende”. Articolul este ilustrat cu fotografia *Élevage de poussière*, realizată de Man Ray în atelierul lui Duchamp din New York³⁰⁹. Întins pe două capre din lemn, *Marele Geam* a fost fixat pe peliculă într-un moment în care se afla în plină elaborare. Fotografia ni-l înfățișează acoperit cu un strat gros de praf, depus pe parcursul a mai multor luni. Pulberea urma să fie păstrată doar în zona „*Umbrelor*” sau a „*Sitelor*” și izolată cu ajutorul unui lac, spre a conferi respectivei zone un cenușiu de o granulație specială, amintind de tehnica pastelului. De pe restul suprafeței urma să fie îndepărtată. Pornind de la însemnările lui Duchamp din *Boîte Verte*, fotografia a fost intitulată *Elevage de Poussière* (*Creșterea – sau cultivarea – prafului*)³¹⁰. Cum Man Ray se afla începând cu 1922 la

³⁰⁶ „Ich kenne nichts von M. Duchamp; würden Sie mir einige Fotos von seinen Sachen schicken? Lassen Sie ihn von mir grüßen.” Scrisoare nedată, pe care Michel Sanouillet o consideră ca fiind din octombrie 1919. Michel Sanouillet, *Dada à Paris*, Paris, 1965, p. 491, *apud* Dieter Daniels, *op. cit.*, p. 86. De notat că Tzara sosește la Paris în ziua de 17 ianuarie 1920, venind de la Zürich, prin Gare de Lyon (pentru data sosirii lui Tzara la Paris vezi nota 253).

³⁰⁷ Vezi nota 284.

³⁰⁸ Cei doi se cunosc personal cu prilejul șederii lui Duchamp la Paris între iunie 1921 și 28 ianuarie 1922, când, ocazional, Duchamp lua parte la întâlnirile de la cafeneaua Certà. Vezi lămuririle pe care Duchamp le dă lui Pierre Cabanne privitor la relația sa cu Breton în preajma anului 1922, când acesta publica în revista *Littérature* primul lui text despre Duchamp: „Da. În acel moment a existat un schimb extrem de real între noi. [...] Nu mai știu unde ne întâlneam, au fost atâtea cafenele în viața noastră, nu pot să-mi mai amintesc pe acelea-n care ne întâlneam.” „Oui. Il y a eu un échange très réel entre nous à ce moment-là. [...] Je ne sais plus où on se voyait, il y a eu tellement de cafés dans notre vie, je ne peux plus me rappeler ceux où nous nous rencontrions.” Marcel Duchamp (Pierre Cabanne), *op. cit.*, p. 82.

³⁰⁹ Vezi nota 191.

³¹⁰ „Să cultivi praf pe geamuri. Praf de 4 luni, 6 luni pe care-l închizi apoi ermetic = transparentă / Diferențe – a căuta. / Pentru sitele din geam – a lăsa să cadă praful pe această parte, un praf de 3 sau 4 luni și a șterge bine în jur în așa fel încât acest praf să fie un fel de culoare (pastel transparent). / De folosit mica. De menționat calitatea prafului pe verso, fie ca nume al metalului sau altul.” „Élever de la poussière sur des verres. Poussière de 4 mois, 6 mois qu'on enferme ensuite hermétiquement =

Paris³¹¹, este lesne de imaginat că i-a putut furniza lui Breton clișeul fotografiei, tot el fiind acela care îi va fi oferit vagile informații asimilabile unor „legende“. Acestea, potrivit lui Breton, circulau pe seama *Geamului* încă înainte ca procesul elaborării capodoperei să fi fost încheiat. Abia în 1934, printr-un text antologic, intitulat *Phare de la Mariée*, Breton va reveni asupra *Marelui Geam*³¹². Publicându-l, el recunoaște în mod tacit că în perioada redactării primului text știa puțin sau aproape nimic despre *Geam*. Man Ray, în schimb, era la curent cu tot ceea ce se putea cunoaște în legătură cu opera aflată deja de multă vreme în lucru. Ne amintim în acest sens pasajul din *Self Portrait*, în care Man Ray relatează prima sa vizită în atelierul newyorkez al lui Duchamp. Acesta tocmai trudea la „geamul“ său³¹³. Știut fiind că primele contacte stabilite între cei doi datează din preajma lui 1915³¹⁴, reiese că Man Ray s-a numărat printre puținii martori care au asistat efectiv la geneza capodoperei. De altfel, aflat în America, Duchamp nu făcea un secret din preocupările sale legate de *Marele Geam*³¹⁵, iar atunci când, revenit la Paris, hotărăște publicarea celei mai consistente părți a documentelor care au condus la geneza capodoperei, o face pentru ca o creație atât de singulară – greu sau deloc transportabilă – să poată fi totuși cunoscută în Europa. În articolul din 1922, Breton preciza că nu este vorba de „capodopera necunoscută“, din pricina „celor mai frumoase legende“ care deja circulau pe seama *Geamului*. Considerăm că în acest fel exegetul a descoperit un mod abil de a îndruma atenția cititorului către *Le chef d'œuvre inconnu*, nuvela lui Honoré de Balzac, fără a indica totuși titlul acestei scrieri ce are drept „focar“ al ei un tablou cu care *Marele Geam* este indirect comparat. Confruntarea unor pagini din scrierea lui Balzac, cu altele din *Self Portrait*, în care Man Ray reconstituie atmosfera atelierului din 33 West 67th Street, ne-ar îngădui,

Transparence / Différences – chercher / Pour les tamis dans le verre – laisser tomber la poussière sur cette partie, une poussière de 3 ou 4 mois et essuyer bien autour de façon à ce que cette poussière soit une sorte de couleur (pastel transparent). Emploi du mica. / [...] Mentionner la qualité de poussière à l'envers soit comme nom du metal ou autre.” Însemnare de lucru a lui Duchamp din *Boîte Verte*, în Marcel Duchamp (Michel Sanouillet), *op. cit.*, pp. 77-78.

³¹¹ „Man Ray a sosit la Paris în iulie 1921; locuiam pe strada La Condamine și l-am instalat în apropiere, într-o cameră de bună.“ „C'est en 1921 que Man Ray est arrivé à Paris; j'habitais rue de La Condamine et je l'ai installé dans une chambre de bonne à côté.“ Marcel Duchamp (Pierre Cabanne), *op. cit.*, p. 82.

³¹² André Breton, *art. cit.* (1934).

³¹³ Vezi nota 191.

³¹⁴ Vezi Robert Lebel, *op. cit.*, p. 39.

³¹⁵ Vezi nota 302.

poate, să identificăm între pereții atelierului newyorkez o autentică atmosferă balzaciană. În momentul în care l-a întâlnit pe Breton, Man Ray îi va fi relatat vizita în termeni comparabili celor din *Self Portrait*, inducând pe această cale interlocutorului său amintita atmosferă, aptă a evoca „parfumul” scrierii lui Balzac. Totuși, „sursa” Man Ray nu trebuie absolutizată. Francis Picabia ar fi putut furniza la fel de bine informații de „primă mână” cu privire la „legende” care circulau pe seama *Marelui Geam*. Breton și Picabia se întâlnesc pentru întâia oară în 4 iulie 1920, după ce, mai înainte, se aflaseră în relații de corespondență³¹⁶. De altfel, se pare că poetul avea nevoie de mijlocitori între el și Duchamp sau, mai precis exprimându-ne, între el și opera lui Duchamp. Este cunoscut că mentorul suprarealiștilor a văzut unele dintre creațiile lui Duchamp la Francis Picabia, între altele și celebra *Giocondă cu mustăți*³¹⁷.

Din acest scurt istoric al receptării *Marelui Geam* în Europa, reiese că Man Ray era unul dintre puținii care aveau acces la mesajul de profunzime al capodoperei. Dacă avem în vedere strânsele raporturi de prietenie dintre Duchamp și Picabia, acesta din urmă poate fi considerat al doilea cunoscător al iconografiei și, firește, al semnificației *Marelui Geam*. Robert Lebel, autorul primei monografii închinată lui Duchamp, semnalează importanța raportului Duchamp/Man Ray/Picabia. Întreitul raport ar putea rezolva spinoasa problemă a „transmiterii” către Victor Brauner a informației iconografice din *Marele Geam*. Iată observația lui Robert Lebel:

„Începând cu 1915, Duchamp se împrietenește în mod deosebit cu Man Ray, a cărui excentricitate picturală îl interesa, astfel încât între ei s-a instituit o colaborare de durată, cu aportul ocazional al lui Picabia. Este momentul în care, sub evidentul impuls al *Marelui Geam*, stilul „mecanic” se răspândește. Stilul lui Picabia se distinge prin simplificarea urmărită în mod intenționat și prin violența sa. Astfel, în *Parade amoureuse*, va schița o replică prescurtată și brutală a *Mașinii celibatare*”³¹⁸.

Informația ni se pare de-o importanță excepțională, căci prin ea suntem înștiințați asupra „colaborării” celor trei, pe parcursul căreia s-a

³¹⁶ Vezi Dieter Daniels, *op. cit.*, p. 86.

³¹⁷ Vezi Marcel Duchamp (Pierre Cabanne), *op. cit.*, p. 77.

³¹⁸ „Dès 1915, Duchamp s'est lié plus particulièrement avec Man Ray dont l'excentricité picturale l'intéresse et une collaboration suivie s'est établie entre eux avec l'apport occasionnel de Picabia. C'est le moment où sous l'évidente impulsion du Grand Verre le style «mécanique» se répand. Celui de Picabia se distingue par sa simplification voulue et sa violence. Ainsi dans *Parade amoureuse*, il esquissera une réplique abrégée et brutale de la Machine Célibataire.” Robert Lebel, *op. cit.*, p. 39.

răspândit nu doar „stilul mecanic“, caracteristic *Marelui Geam*, ci și iconografia acestuia, de vreme ce Picabia oferă cu a sa *Parade amoureuse* nici mai mult nici mai puțin decât o replică a capodoperei lui Duchamp, lucru pe care l-a făcut, după cum s-a putut vedea, și Victor Brauner. Că raportarea avangardistului român la capodopera lui Duchamp nu a fost nici singulară, nici accidentală, ni se pare a fi un fapt demn de luat în seamă. Este momentul să ne reamintim că, o dată sosit la Paris, Victor Brauner s-a pus în legătură cu cercurile moderniste și avangardiste din capitala Franței, fondând împreună cu Ilarie Voronca, Barbu Fundoianu și Mihail Cosma, cunoscut în Franța sub pseudonimul Claude Sernet, acel „cenaclu românesc“, care a fost vizitat, între alții, de Man Ray și Lajos Kassak³¹⁹.

Că Victor Brauner se simțea apropiat de Man Ray, deducem dintr-un fotomontaj datând din 1936, reprodus de Sașa Pană în *Sadismul adevărului*, unde mai toți membri marcanți ai mișcării suprarealiste sunt grupați în jurul unui desen de Brauner. Între figurile din fotomontaj se distinge și aceea a lui Man Ray. Să mai notăm că în răstimpul primei călătorii a lui Brauner la Paris, Duchamp se afla și el acolo. Locuia la Hotel Istria, pe același palier cu Man Ray³²⁰. Numai cu dificultate ni-l putem imagina pe Man Ray „răspândind“ printre membrii „cenacului românesc“ motive iconografice proiectate, însă neintegrate *Marelui Geam*, cum ar fi *Toboganul* și *Meciul de box*, ori altele prezente, însă discrete, cum ar fi, de pildă, *Rochia Miresei*, fără a avea acordul lui Duchamp, cu care locuia sub același acoperiș. De asemenea, este dificil a presupune că, fără știrea lui Duchamp, Man Ray i-ar fi prezentat lui Brauner, poate prin intermediul unor fotografii, siluetele acelor *Moules Mâlic*, pe care artistul român le-a introdus în *Passivité courtoise* ca

³¹⁹ Ionel Jianu, *art. cit.*, p. 2.

³²⁰ „Am locuit între 1923 și 1926 la hotel Istria, pe strada Campagne-Première, într-o cameră mică. Înainte, timp de două luni, am avut un atelier pe strada Froidevaux, însă era atât de frig acolo... Mi se părea nostim să mă aflu în acest hotel în care Man Ray locuia pe același palier cu mine, după ce și el părăsise strada Condamine. Atelierul îl avea în marele imobil vecin de pe Campagne-Première, acolo unde începea strada. Aici a lucrat începând cu 1922-1923 și dormea la hotel Istria. Eu locuiam aici cu totul, pentru că nu făceam nimic.“ „J'ai habité de 1923 à 1926 l'hôtel Istria, rue Campagne-Première, dans une petite chambre. J'ai eu d'abord un atelier rue Froidevaux pendant deux mois, mais il faisait si froid... C'était tellement moche que j'ai été dans cet hôtel où Man Ray, qui avait lui aussi quitté la rue de La Condamine, habitait sur le même palier que moi. Il avait son atelier dans le grand immeuble voisin, rue Campagne-Première au début de la rue. Il a travaillé là à partir de 1922-1923 et il couchait à l'hôtel Istria. Moi, j'y habitais complètement puisque je ne faisais rien.“ Marcel Duchamp (Pierre Cabanne), *op. cit.*, p. 82.

„epure geometrice“. Noi credem că Duchamp era la curent cu această „colportare“, mai mult, că o va fi încurajat, din moment ce nu s-a opus realizării de către Francis Picabia a unui tablou în genul *d'après*-ului, în care *La Mariée...* a fost interpretată cu mijloace proprii picturii de șevalet. *Parade amoureuse* a lui Picabia va fi fost creată cu deplina sa aprobare, căci – potrivit afirmațiilor lui Robert Lebel – Duchamp, Man Ray și Picabia „colaborau“. În consecință, este posibil ca Duchamp să fi consimțit la „transpunerea“ pe pânzele pictate de Brauner a iconografiei văzute și nevăzute a *Marelui Geam*. Iată de ce nu este imposibil ca între acei „alții“ care vizitaseră „cenaclul românesc“ alcătuit din Brauner, Voronca, Fundoianu și Cosma să se fi aflat și Marcel Duchamp. Faptul pare cu atât mai verosimil cu cât, începând cu 1920, prietenia dintre Brâncuși și Duchamp devine tot mai intensă, iar membrii avangardei românești mai înainte amintiți, o dată sosiți la Paris, considerau vizita în atelierul sculptorului ca pe-o adevărată datorie. Dacă Brauner nu-l pomenește pe Duchamp ca pe unul dintre vizitatorii ocazionali ai cenaclului românesc, faptul se datorează, poate, încă slabei sonorități a numelui celui care, într-un desăvârșit anonim, încă mai trudea la *Geamul* său, în răstimpul intervalelor în care se afla în America, cedând presiunilor aceluia du-te-vino la care ne-am referit deja³²¹. O dovadă în acest sens o constituie scrisoarea din Zürich trimisă de Tristan Tzara lui Picabia, în care expeditorul mărturisește că nu cunoaște nimic din opera lui Duchamp și că-i trimite acestuia salutări³²². Este posibil ca în momentul în care Man Ray îi va fi furnizat informațiile legate de *Marele Geam*, Victor Brauner să nici nu fi bănuir că era vorba de iconografia unei capodopere³²³. În schimb, va fi perceput *Marele Geam* ca pe-o operă absconsă, a cărei taină îl incita. Pare verosimil ca Brauner

³²¹ Pentru călătoriile lui Duchamp între America și Europa, vezi nota 190. Referitor la „sonoritatea“ numelui lui Duchamp, vom recunoaște că, deși slabă, ea se va fi făcut totuși „auzită“ în România, de vreme ce Duchamp este pomenit în primul *Manifest al suprarealismului*, scriere cunoscută publicului bucureștean: „[...] în galeria oglinzilor l-am primit pe un anume Marcel Duchamp, pe care încă nu-l cunoșteam“. „[...] dans la galerie des glaces, on a reçu un nommé Marcel Duchamp qu'on ne connaissait pas encore.“ André Breton, *Manifeste du surréalisme* (1924), în *op. cit.* (1985), p. 27. După ce-au aflat din paginile *Contimporanului* de apariția *Manifestului*... la editura Sagittaire, după ce și-l vor fi procurat și după ce-l vor fi citit, membrii avangardei românești vor fi dorit să știe cine era Marcel Duchamp, chiar dacă însuși Breton, amintindu-i numele în *Manifest*, vorbea despre el ca despre un deocamdată doar ilustru necunoscut.

³²² Vezi nota 306.

³²³ După cum am arătat deja, în acea perioadă *Marele Geam* aproape că nu era cunoscut în Europa.

să se fi raportat la *Marele Geam* mai mult ca la o „frumoasă legendă“, una dintre acelea care, potrivit articolului lui Breton din 1922, începuseră să circule.

Din analizele înfățișate pe parcursul considerațiilor noastre reiese că în vreme ce se pregătea să adere la mișcarea suprarealistă, Victor Brauner își înnoiește stilul și tematica operei prin raportare la creația și la „arhiva“ lui Marcel Duchamp. Cel care i-a furnizat informații de o extremă precizie va fi fost Man Ray. Trebuie însă avută în vedere și ipoteza potrivit căreia Brauner l-a putut întâlni pe Duchamp la Brâncuși, încă din timpul primei sale șederi la Paris. Cert este că două dintre pânzele de tinerețe ale lui Brauner – la acestea va trebui să adăugăm, firește, și tabloul intitulat *Poetul Geo Bogza arată capului său peisajul cu sonde* – sunt dependente de iconografia pe care Duchamp o imaginează pentru *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*. În cuprinsul prezentelor considerații am insistat asupra rolului pe care opera lui Duchamp l-a jucat în procesul cristalizării viziunii pictorului român. De asemenea, am avut ocazia să arătăm cum, prin mijlocirea lui Brauner, ideile aceluiasi Duchamp pătrund în ambianța avangardei românești, influențând-o nu numai în dimensiunea sa plastică, dar și în cea literară. Ajunși în acest punct al demersului nostru, o întrebare – pe care o considerăm spinoasă – se pune oarecum de la sine: a avut cunoștință Marcel Duchamp de această „preluare“ a ideilor sale? Și dacă da, a încurajat-o, sau mai degrabă s-a opus „vulgarizării“ iconografiei de el inventate? Așa cum am arătat deja, este dificil de presupus că Man Ray a colportat ideile și motivele iconografice proprii creației lui Duchamp fără știrea acestuia. Ținând seamă și de observația lui Robert Lebel, din care reiese cu maximă claritate că Duchamp „colabora“ cu Picabia și Man Ray, rezultatul acestei colaborări fiind tocmai „difuzia“ motivelor iconografice ale *Marelui Geam*, credem că răspunsul la întrebare este unul pozitiv. În următorul capitol ne propunem să deslușim unele dintre resorturile care-l vor fi determinat pe Duchamp să accepte divulgarea ideilor sale. Acestea au început să circule ca „bun comun“, putând fi descoperite în creațiile unor reprezentanți ai avangardei occidentale, dar și în acelea ale avangardiștilor români.

Marcel Duchamp și Victor Brauner – problema celei de-a patra dimensiuni și „recuperarea“ tridimensionalității

Problema acceptării de către Duchamp a difuzării ideilor sale este corelativă cu aceea a receptării *Marelui Geam* în Europa, unde, după cum am putut constata, capodopera era prea puțin cunoscută. Acestui motiv îi vom putea asocia cu un anume spirit misionar, care-l caracteriza pe Duchamp: aflat în 1918 la Buenos Aires, i-a solicitat lui Henri-Martin Barzun opere cubiste și cărți referitoare la mișcarea cubistă, cu intenția mărturisită de a organiza acolo o expoziție³²⁴. Altfel spus, el dorea să „exporte“ cubismul în Argentina și, după cum o dovedesc pasaje ample din corespondența trimisă prietenilor săi, intențiile lucrative nu erau deloc străine de această încercare. *Mutatis mutandis*, așa vor fi stat lucrurile și în primii ani ai deceniului trei, când Duchamp și Man Ray vor fi încercat să transforme *Marele Geam* – aflat în America și, ca atare, inaccesibil europenilor – într-un „ferment“ al unui nou spirit creator. Din analiza acestei împrejurări reiese că ideile investite în *Marele Geam*, apte a influența mediul artistic european, erau considerate de Duchamp și de prietenii săi mai importante chiar decât prezența sa nemijlocită în Europa. De altfel, dimensiunile-i considerabile și materialul fragil în care fusese realizat, îl făceau, practic, netransportabil.

Una dintre ideile cheie, în jurul căreia s-a cristalizat proiectul capodoperei, este cea de-a „patra dimensiune“. Numeroase sunt mărturiile care reflectă interesul lui Duchamp pentru această problemă. Sintagma a devenit cunoscută mediilor artistice europene o dată cu impunerea în lumea științifică a geometriilor noneuclidiene, de care artiștii de avangardă au început să fie interesați în primii ani ai secolului al XX-lea. Încercând să stabilim o cronologie cât mai exactă, vom constata că preocupările lui Duchamp legate de cea de-a patra dimensiune s-au prelungit mult în timp, până în anii maturității și ai senectuții, când, cu

³²⁴ Vezi nota 255.

lucrări teoretice consacrate geometriilor noneuclidiene în față, cercetându-le, se străduia să privească „problema” cu detașare și umor. Totuși, mai cu seamă în anii tinereții, când a hotărât să renunțe definitiv la pictură³²⁵, aceste preocupări s-au manifestat cu o frecvență și o intensitate ieșite din comun. O asemenea coincidență induce ideea că Duchamp era conștient de faptul că realitatea celei de-a „patra dimensiuni” nu-și află un corespondent în universul vizibil, nefiind, așadar, accesibilă percepției, ci numai capacității de înțelegere și raționamentului. Dar atunci vom admite că, în plină tinerețe, artistul optează pentru o atitudine iconoclastă.

Cercetând relativ numeroasele mărturii și documente legate de această temă, vom constata – nu fără a încerca un anume sentiment de stupeoare – că este imposibil a stabili cu precizie ce înțelegea Duchamp prin „a patra dimensiune”. Cauza trebuie căutată, credem, în chiar strategia discreției, pentru care artistul a optat de cele mai multe ori. În diferitele interviuri date pe tema raporturilor sale cu matematicile și a patra dimensiune, atunci când nu dă răspunsuri echivoce, se vedește a fi extrem de rezervat. Uneori își mărturisește însă deschis ignoranța. Faptul ne pare cu atât mai surprinzător, cu cât este știut că problema celei de-a patra dimensiuni a agitat mult spiritele generației cubiste. La o parcurgere atentă a documentelor se va constata că în loc să influențeze direct opera plastică, a patra dimensiune trebuie pusă în relație cu abilitățile de matematician ale artistului, de care acesta însă, în mod neașteptat, se dezice. Când nu-și recunoaște în mod deschis incompetența într-ale matematicii, Duchamp optează – ca semn al modestiei sale – pentru o atitudine plină de umor³²⁶. În cursul unui interviu ce i-a fost luat în 1966, dă următorul răspuns:

„A, da, și acesta este unul dintre micile mele păcate, căci nu sunt matematician. Chiar acum citesc o carte despre a patra dimensiune și-mi dau seama cât sunt de copilăros și de naiv cu privire la această

³²⁵ Duchamp a pictat și după 1912, anul care marchează „oficial” despărțirea sa de pictură. Vezi catalogul operei artistului, în Arturo Schwarz, *op. cit.* (2000), pp. 445-893.

³²⁶ „Știți, întotdeauna am dorit să fiu matematician, dar pentru asta n-am avut niciodată îndeajuns de multă substanță în mine.” „Wissen Sie, ich wollte stets ein Mathematiker sein, aber ich hatte dazu nie genug Substanz in mir.” Cleve Gray, „Art in America”, iulie-august 1969, p. 21, *apud* Serge Stauffer, *op. cit.* (1992), p. 200; „Bineînțeles că întotdeauna am fost interesat de domeniul matematicilor, însă niciodată în mod serios. Niciodată. Nu aveam aptitudinile necesare pentru a deveni matematician.” „Selbstverständlich, die Mathematik interessierte mich schon immer, aber nicht auf eine ernsthafte Art. Niemals. Nun, ich habe nicht die Fähigkeiten, Mathematiker zu werden...” Jean-Marie Drot, peliculă din 1963, *apud* Serge Stauffer, *op. cit.*, p. 162.

a patra dimensiune, căci simpla transcriere a unor note îmi dă iluzia că aş putea avea o contribuție la acest subiect. Acum însă îmi dau seama că sunt poate puțin prea naiv pentru o asemenea întreprindere³²⁷.

Să reținem așadar că Duchamp ne informează asupra competențelor sale restrânse din domeniul matematicilor. Având în vedere momentul în care interviul a fost luat – cu doi ani înaintea morții –, ne dăm seama că, în mod surprinzător, a patra dimensiune rămâne o preocupare constantă pe tot parcursul activității creatoare. Este cunoscut că la întâlnirile duminicale ce aveau loc în jur de 1912 în suburbia pariziană Puteaux, la frații Duchamp, cei prezenți citeau cărțile și tratatele lui Henri Poincaré, Georg Friedrich Bernhard Riemann și Nicolai Ivanovici Lobachevsky³²⁸. Dar iată că în 1966, potrivit mărturiei citate, matematicile și a patra dimensiune îl interesau încă pe Duchamp. Ținând seamă de constanța acestor preocupări, putem afirma că întreaga „istorie” legată de cea de-a patra dimensiune traversează biografia sa artistică. Începutul acestei istorii trebuie căutat în mediile cubiste. Ca urmare a respingerii în 1912 a *Nudului coborând o scară* de la *Salonul independenților*³²⁹ – unde cubiștilor le fusese rezervată pentru întâia oară o-ntreagă sală –, Duchamp se desparte de colegii săi cubiști și-și îndrumă creativitatea

³²⁷ „Ja, das ist auch so eine meiner kleinen Sünden, weil ich kein Mathematiker bin. Und gerade jetzt lese ich ein Buch über die vierte Dimension und merke, wie kindisch und naiv ich eigentlich bin in bezug auf diese vierte Dimension, daß ich jene Notizen einfach so niederschrieb und dachte, ich könnte damit etwas beitragen. Aber ich sehe jetzt, daß ich wirklich ein bißchen zu naiv bin für eine solche Arbeit.“ Jeanne Siegel, „Some Late Thoughts of Marcel Duchamp“, în *Arts Magazine* (New York), XLIII/3, decembrie 1968-ianuarie 1969, pp. 21-22, apud Serge Stauffer, *op. cit.*, p. 213.

³²⁸ Duchamp s-a exprimat la un moment dat asupra întâlnirilor duminicale de la frații săi, la Puteaux, unde artiștii discutau despre „[...] matematici, a patra dimensiune, filosofia lui Bergson și multe alte teme. [...] El însuși a citit în acea perioadă pe Lobachevsky și Riemann.” „Mr. Duchamp stellte fest, daß Mathematik, die vierte Dimension, die Philosophie von Bergson und viele andere Themen bei den Treffen von Puteaux diskutiert wurden. Er selbst las damals Lobatschewskij und Riemann.” Fragment citat dintr-un text pe care William Camfield l-a redactat la Yale University, New Haven, Connecticut, în 1961, apud Dieter Daniels, *op. cit.*, pp. 295-296.

³²⁹ Potrivit mărturiei lui Duchamp, refuzul trebuie imputat lui Albert Gleizes: „Vă amintiți că *Nud coborând o scară* a fost refuzat la *Independenți*, în 1912. Gleizes este răspunzător de aceasta; tabloul a provocat un asemenea scandal, încât înaintea deschiderii el i-a însărcinat pe frații mei să-mi ceară să retrag tabloul”. „Vous vous souvenez le Nu descendant un escalier avait été refusé aux Indépendants de 1912. C'est Gleizes qui est à l'origine; la toile avait causé un tel scandale qu'avant l'ouverture il chargea mes frères de me demander de retirer le tableau.” Marcel Duchamp (Pierre Cabanne), *op. cit.*, p. 39.

pe căi proprii, care-l vor conduce, în final, la *Marele Geam*³³⁰. Preocupările lui Duchamp cu privire la cea de-a patra dimensiune au fost documentate cvasiexhaustiv de Linda D. Henderson într-un studiu devenit clasic³³¹. Principalele etape ale căutărilor artistului sunt analizate extensiv, astfel încât și creația premergătoare anului 1912, consacrată exclusiv tablourilor de șevalet, este interpretată drept o „realizare” în planul picturii a celei de-a patra dimensiuni. Pentru a avea însă o imagine completă asupra problemei, izvoare de maximă însemnătate sunt cele două *Cutii* – înainte de toate *Cutia albă* – publicate de Michel Sanouillet³³², sau textele de- și despre Duchamp, reunite într-o culegere datorată lui Serge Stauffer³³³, precum și mărturiile lui Duchamp consemnate de Pierre Cabanne³³⁴. Toate acestea, luate la un loc, sunt în măsură să documenteze raporturile extrem de complexe dintre opera lui Duchamp și realitatea celei de-a patra dimensiuni.

Cea dintâi mărturie – în ordine cronologică – referitoare la a patra dimensiune datează din 17 noiembrie 1916, când, în cursul unei întrevederi cu Elmer Ernest Southard, artistul nu ezită să identifice *Nud coborând o scară* cu a patra dimensiune: „[...] nu folosește la nimic să clarificăm acest lucru. Nu-l voi clarifica. La urma urmei, aceasta este a patra dimensiune”³³⁵.

Răspunzând întrebărilor lui Elmer Ernest Southard, Duchamp va fi cedat presiunilor unei mode, potrivit căreia cubiștii obișnuiau să atașeze

³³⁰ Operă de mare complexitate, *Marele Geam* a fost realizat în trei etape distincte, una începând cu 1912 și rezervată conturării sale mentale, alta destinată elaborării efective, cuprinsă între 1915 și 1923, și, în sfârșit, o a treia, caracterizată prin preocupări mai degrabă teoretice, care trimit către prima etapă, a elaborării mentale. Această ultimă etapă a fost consacrată realizării celor două *Cutii*, *Boîte Verte*, în 1934, și *Boîte Blanche*, în 1966, cea din urmă cunoscută și sub titlul *À l'Infinif* (*À l'Infinif*, Marcel Duchamp, Cordier & Ekstrom, New York, 1966). Cele două *Cutii* pot fi interpretate ca niște „extensii” teoretice ale *Marelui Geam*, inițial artistul dorind să adauge operei plastice propriu-zise un fel de „catalog” în care cele mai neînsemnate detalii iconografice ar fi fost explicate. În viziunea lui Duchamp, așa-zisul catalog urma să facă parte integrantă din *Marele Geam*. Vezi notele 203 și 347.

³³¹ L. D. Henderson, *Marcel Duchamp and the New Geometries*, în *The Fourth Dimensions and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*, Princeton, 1983, pp. 117-163. În studiul intitulat *Sexe et topologie*, Jean Clair dezvoltă aceeași problemă (vezi nota 175).

³³² Marcel Duchamp (Michel Sanouillet), *op. cit.*

³³³ Serge Stauffer, *op. cit.* (1992).

³³⁴ Marcel Duchamp (Pierre Cabanne), *op. cit.*

³³⁵ „(...) es nützt nichts, daß ich es erkläre; ich erkläre es nicht. Letzten Endes ist es die vierte Dimension.” Elmer Ernest Southard, *Mll. De l'Escalier*, în Frederick P. Gay, *op. cit.*, pp. 315-316, apud Serge Stauffer, *op. cit.* (1992), p. 21.

realizărilor lor plastice, într-un mod mai mult sau mai puțin artificial, un corp de idei pe care și-l vor fi însușit în grabă, ca matematicieni amatori. Mărturiile datorate lui Duchamp – pe care urmează să le evocăm – confirmă presupunerea noastră. Nu este așadar de mirare că mai toți exegeții care și-au consacrat eforturile elucidării prezenței celei de-a patra dimensiuni în opera lui Duchamp, sunt tentați să o întrezărească pretutindeni, în oricare dintre operele artistului³³⁶. Noi credem că între creațiile perioadei cubiste și a patra dimensiune există o legătură fragilă și, desigur, artificială, datorată exclusiv verbiajului specific cubiștilor, și nicidecum aprofundării științifice a problemei, întemeiată pe-un instrumentar matematic riguros. Duchamp începe să se raporteze în mod real și totodată eficient la problema celei de-a patra dimensiuni abia în momentul în care, abandonând pictura și, implicit, gruparea cubistă, și-a consacrat eforturile descoperirii propriului drum în creație. Acesta avea să-l conducă la o viziune cu totul personală, care s-a cristalizat treptat, în structurile plastice și semantice ale *Marelui Geam*. Faptul pare să fie confirmat de artistul însuși, într-o convorbire avută cu James Johnson Sweeney³³⁷:

„[...] cubismul mi-a dat multe idei, care au condus la fragmentarea formei. Însă eu concepeam arta la o scară mai mare. Pe atunci se purtau discuții în legătură cu cea de-a patra dimensiune și cu geometria non-euclidiană. Dar cele mai multe erau păreri de amatori. Metzinger se simțea în mod deosebit atras de ele. Însă în pofida tuturor răătăcirilor noastre, aceste idei noi ne-au ajutat să scăpăm de modul convențional de a vorbi – de platitudinile noastre de cafenea și de atelier“³³⁸.

Parcurgând mărturia, devine limpede că dezbaterele pictorilor cubiști reuniți la Puteaux nu aveau în mod obligatoriu drept rezultat aducerea în planul vizibilului a realității celei de-a patra dimensiuni, ci conduceau la fixarea acesteia între niște contururi mai degrabă spirituale. În consecință, vom admite că o „aură spirituală supraadăugată“ însoțea cel

³³⁶ Exegeza consideră că studiul matematicilor moderne i-a condus pe artiștii generației cubiste și, în mod deosebit, pe Duchamp, la abordarea prin mijloace plastice a celei de-a patra dimensiuni. Vezi L. D. Henderson, *art. cit.*, pp. 122-130.

³³⁷ Fost director al Muzeului de Artă Modernă din New York.

³³⁸ „[...] *der Kubismus gab mir viele Ideen, um die Formen zu zerlegen. Aber ich dachte an Kunst auf einer breiteren Skala. Damals gab es Diskussionen über die vierte Dimension und die nicht-euklidische Geometrie. Aber die meisten Ansichten darüber waren amateurhaft. Metzinger war davon besonders angezogen. Und trotz all unserer Mißverständnisse halfen uns diese neuen Ideen, von der konventionellen Redensart wegzukommen – von unseren Kaffeehäusern – und Atelierplatitüden.*“ James Johnson Sweeney, „Eleven Europeans in America“, în *The Museum of Modern Art Bulletin*, New York, XIII/4-5, 1946, apud Serge Stauffer, *op. cit.* (1992), p. 38.

mai adesea tabloul cubist. Prin mijloace de expresie specifice, curând devenite formulă stilistică, opera cubistă se prezenta cel mult ca „alegorie vizuală” a celei de-a patra dimensiuni, neizbutind să o aducă în „zona” percepției nemijlocite. Așadar, în pofida dorinței lor de-a accede în mod concret la figurarea celei de-a patra dimensiuni, artiștii cubiști au fost nevoiți să se rezume la simple considerații teoretice. Faptul a fost surprins cu sagacitate de Duchamp:

„[...] Pe atunci Parisul era foarte divizat, iar cartierul lui Picasso și al lui Braque, Montmartre, era cu totul despărțit de celelalte. Pe atunci am avut norocul să-l frecventez puțin, împreună cu Princet³³⁹. Princet era o figură extraordinară. Era profesor de matematici într-o școală particulară, sau ceva de genul acesta, făcea pe domnul care cunoștea a patra dimensiune pe de rost; așa că îl ascultam. Metzinger, care era inteligent, a tras multe foloase de pe urma lui. A patra dimensiune începea să fie o temă frecventă de dezbateri, fără a se ști exact ce anume voia să însemne. Cum se-ntâmplă, de altfel, încă și astăzi”³⁴⁰.

Analizând mărturia, devenim conștienți de nuanța ei depreciativă. Când Pierre Cabanne îi cere să-și evalueze cunoștințele din domeniul matematicilor, Duchamp răspunde:

„Ceea ce ne interesa în acel moment era a patra dimensiune. În *Boîte Verte* se află o mulțime de note cu privire la a patra dimensiune. Vă amintiți de un oarecare Povolowski³⁴¹? Era editor pe strada Bonaparte. Nu-mi amintesc cu exactitate numele său. Publica într-un ziar articole de vulgarizare a celei de-a patra dimensiuni, spre a arăta că există ființe plate, care nu au decât două dimensiuni etc. Toate acestea erau foarte amuzante, chiar și pe vremea cubismului, cu Princet”³⁴².

³³⁹ Maurice Princet.

³⁴⁰ „(...) Paris était alors très divisé, et le quartier de Picasso et de Braque, Montmartre, était très séparé des autres. J'ai eu la chance de le fréquenter un peu à ce moment-là avec Princet. Princet était un être extraordinaire. C'était un simple professeur de mathématiques dans une école libre, ou quelque chose comme cela, mais il jouait au monsieur qui connaissait la quatrième dimension par cœur; alors, on l'écoutait. Metzinger, qui était intelligent, s'en est servi beaucoup. La quatrième dimension devenait une chose dont on parlait, sans savoir ce que ça voulait dire. Encore maintenant d'ailleurs”. Marcel Duchamp (Pierre Cabanne), *op. cit.*, p. 29.

³⁴¹ Trebuie semnalat că Duchamp nu-și amintește, sau se prefăce a nu-și aminti numele vulgarizatorului celei de-a patra dimensiuni, care era Gaston Pawlowski, autor al scrierii *Voyage au Pays de la quatrième dimension*, apărută în *Comoedia*, începând cu 1908. Vezi Marcel Duchamp (Pierre Cabanne), *op. cit.*, p. 48.

³⁴² „Ce qui nous intéressait, à ce moment-là, c'était la quatrième dimension. Dans la *Boîte Verte*, il y a des tas de notes sur la quatrième dimension. Vous rappelez-vous quelqu'un qui s'appelait Povolowski? Il était éditeur rue Bonaparte. Je ne me rappelle pas exactement son nom. Il avait écrit des articles dans un journal sur la

Vorbind despre cubism și a patra dimensiune, Duchamp pare a se raporta la „preistoria“ problemei. O altă observație, datorată lui Robert Lebel, completează precedentă mărturie:

„De departe, cubismul nu pare a fi lipsit de pretenții științifice, iar faptul că se trăgea din obiectul în formă de poliedru desfășurat ar putea fi pus pe seama geometriei noneuclidiene. Cu toate acestea, după cum ne-o amintește cu regret D. H. Kahnweiler, primilor cubiști le păsa prea puțin de filosofie și știință, teoreticianul lor în materie fiind Princet, un agent de asigurări care-și făcuse fără prea mare efort o reputație de matematician în Montmartre, unde cu toții erau seduși de năzdrăvănia și de spiritul său baroc. Tocmai aceste calități îi erau apreciate la întâlnirile de la frații Duchamp³⁴³, a căror cultură științifică avea mai multă consistență, fără a fi însă, din acest motiv, străină de simțul ironiei. În ceea ce-l privea pe Marcel, el trăsesse concluzii cu totul personale din lucrările lui Lobacevsky și Riemann. Contrar afirmațiilor care s-au făcut uneori, el nu a introdus a patra dimensiune în tablourile din 1912, ci a folosit-o în sistemul său cu titlu de necunoscută. Ca întotdeauna, a plecat de la o observație foarte simplă: un obiect cu trei dimensiuni aruncă o umbră bidimensională. De aici a tras concluzia că obiectul tridimensional trebuie să fie, la rândul său, umbra unui alt obiect, care numără patru dimensiuni. Iată spiritul în care și-a realizat cu mijloace grafice *Mireasa*, făcând dintr-însa proiecția selenară a unei forme invizibile“³⁴⁴.

vulgarisation de la quatrième dimension, pour expliquer qu'il y avait les êtres plats, qui n'ont que deux dimensions, etc. C'était très amusant, même au temps du cubisme avec Princet.“ Ibidem.

³⁴³ Lebel se referă, desigur, la întâlnirile de la Puteaux, găzduite de frații Duchamp.

³⁴⁴ „À distance, le Cubisme ne semble pas dépourvu de prétentions scientifiques et son étirement de l'objet en polyèdre étalé pourrait trouver sa justification dans la géométrie non euclidienne. Pourtant les cubistes de la première heure se souciaient peu de philosophie ou de science, ainsi que le rappelle avec regret D. H. Kahnweiler. Leur théoricien en matière avait été Princet, employé d'assurances qui s'était fait à bon compte une réputation de mathématicien à Montmartre, où l'on était séduit surtout par sa drôlerie et son esprit baroque. C'est ce qu'on appréciait également en lui chez les frères Duchamp dont la culture scientifique avait plus de consistance, sans être pour autant dépourvue d'ironie. Marcel, pour sa part, avait tiré des ouvrages de Lobachewsky et de Riemann des conclusions toutes personnelles. Contrairement à ce que l'on a parfois avancé, il n'a jamais introduit directement la quatrième dimension dans ses tableaux de 1912, mais il l'a utilisée dans son système à titre d'inconnue. Il était parti comme toujours d'une observation très simple : un objet à trois dimensions projette une ombre qui n'en comporte que deux. Il en conclut que l'objet à trois dimensions doit être, à son tour, l'ombre d'un autre objet qui en comporte quatre. C'est dans cet esprit qu'il a réalisé graphiquement la Mariée dont il a fait la projection lunaire d'une forme invisible.“ Robert Lebel, op. cit., p. 27.

Acestea sunt, fără nici o îndoială, informații esențiale referitoare la lecturile lui Duchamp privind a patra dimensiune și la maniera „practică” în care înțelegea s-o vizualizeze. Robert Lebel crede că Duchamp a inclus-o în operă „cu titlu de necunoscută”. În ce ne privește, suntem de părere că Robert Lebel a găsit o modalitate prin care ne dă de înțeles în mod discret că a patra dimensiune nu poate fi percepută nemijlocit în structurile vizuale ale *Marelui Geam*, ci doar proiecția sa tridimensională. Așadar, suntem nevoiți să admitem că substituirea realităților cvadridimensionale prin „umbră” lor tridimensională era un simplu subterfugiu care nu făcea decât să scoată în evidență – într-un mod încă și mai pregnant – caracterul utopic al proiectului prin care Duchamp își propunea să „vizualizeze” cea de-a patra dimensiune. Într-o mărturie detaliată, el nu face decât să confirme această constatare:

„*Mireasa* este, dacă vreți să-i ziceți așa, un fel de mireasă *mecanică*. Ea nu e *Mireasa* însăși, ci *conceptul* unei mirese, concept pe care, într-un fel sau altul, am fost nevoit să-l transpun pe pânză. Pe atunci a fost mai important că am gândit acest concept în cuvinte, în expresii verbale, înainte de-a-l desena efectiv. În realitate, *Geamul* nu înfățișează copia unei mirese înveșmântată-n cele mai bune rochii ale sale, sau ceva de genul acesta, ci există părți ale *Geamului* numite *Mireasa*, și altele numite *Celibatarii*. Altfel spus, celibatarii sunt *percepuți* ca un fel de formă non-abstractă, oricum, nedetaliată, adică într-o formă lipsită de naturalețe. Tot așa și *Mireasa*. Ea e, într-un anume sens, născocirea unei mirese propriu doar mie, o nouă ființă umană, pe jumătate robot, pe jumătate tridimensională. Ideea celei de-a patra dimensiuni era, așijderea, importantă în acest interval temporal. Tot ce are o formă tridimensională este, în lumea noastră, proiecția unei lumi cvadridimensionale. *Mireasa* mea, de pildă, ar fi proiecția tridimensională a unei *Mirese* cvadridimensionale. Bine, dar în momentul în care proiecția trece pe sticlă, ea devine plană, și, drept urmare, *Mireasa* mea e reprezentarea bidimensională a unei mirese tridimensionale, dar care-ar fi, în egală măsură, proiecția cvadridimensională a *Miresei* într-o lume tridimensională”³⁴⁵.

³⁴⁵ „Die *Braut* ist eine Art *mechanische Braut*, wenn Sie so sagen wollen. Sie ist nicht die *Braut selbst*, es ist ein *Konzept* einer Braut, das ich auf die eine oder andere Weise auf die Leinwand bringen mußte, aber es war dann eigentlich wichtiger, daß ich es in Wörtern, in verbalen Ausdrücken *ausgedacht* hatte, bevor ich es tatsächlich zeichnete. Was das *Glas* wirklich darstellt, ist nicht die Kopie einer Braut in ihren besten Kleidern oder sonstwie, doch es gibt Teile, die die *Braut* genannt werden, und es gibt andere Teile des *Glases*, die die *Junggesellen* genannt werden. Mit anderen Worten, die Junggesellen kann man *sehen* in einer Art von... nicht *abstrakter* Form, zumindest aber nicht in detaillierter Form, also nicht in natürlicher Form. Dasselbe

Într-o redactare sintetică, ideea revine în „convorbirile” consemnate de Pierre Cabanne:

„Era oarecum un sofism, dar, în sfârșit, era un lucru posibil. Pe el mi-am întemeiat *Mireasa* din *Marele Geam*, ca fiind proiecția unui obiect cu patru dimensiuni”³⁴⁶.

Din alăturarea celor două mărturii reiese, sperăm în mod limpede, că „vizualizarea” celei de-a patra dimensiuni era un ideal imposibil de atins, o utopie. Totuși, Duchamp nutrea convingerea că dificultatea „reprezentării cvadridimensionale” poate fi învinsă prin mijlocirea discursului teoretic, chiar dacă acesta lua forma unui sofism. Iată motivul pentru care „înainte de-a desena efectiv”, el voia să exprime „toate acestea” – adică a patra dimensiune – „prin cuvinte”, prin „expresii verbale”. Se subînțelege că, încercând să reprezinte spațiul cvadridimensional, Duchamp nu-și puna mari speranțe în puterile sale de desenator. Dimpotrivă, referindu-se la *Marele Geam*, ne informează că în timpul elaborării nu intenționa să reprezinte o mireasă cvadridimensională, ci doar „conceptul” acesteia. Mai precizează că *Mireasa* a fost transpusă pe pânză „într-un fel sau altul”, adică într-o formă relativă, printr-un soi de alegorie vizuală, aptă a se substitui adevăratei *Mirese* cvadridimensionale. Întrucât efortul de determinare a limitelor lumii cvadridimensionale părea a fi înlesnit de folosirea „cuvintelor” și a „expresiilor verbale”, acestea având o importanță egală ori poate chiar mai mare decât semnele plastice propriu-zise, ne putem întreba, nu fără temei, prin ce mijloace urmărea Duchamp să „transpună pe pânză”, altfel spus să vizualizeze discursul său teoretic? La început, a plănuit să atașeze *Geamului* său o documentație scrisă, un fel de catalog conceput ca parte integrantă a operei, în ale cărui pagini fiecare detaliu ar fi fost

mit der *Braut*, sie ist eine Art *Erfindung* einer mir eigenen Braut, ein neues Menschenwesen – halb Roboter und halb vierdimensional. Die Idee der vierten Dimension war ebenfalls sehr wichtig in diesem Zeitabschnitt. Alles was eine dreidimensionale Form hat, ist die Projection aus einer vierdimensionalen Welt in unsere Welt, und meine *Braut* zum Beispiel wäre eine dreidimensionale Projektion einer vierdimensionalen Braut. Gut! Nun, wenn es auf dem *Glas* ist, ist es flach, und folglich ist *meine Braut* eine zweidimensionale Darstellung einer dreidimensionalen Braut, die auch eine vierdimensionale Projection auf eine dreidimensionale *Welt* der *Braut* wäre.” George Heard Hamilton, New York și Richard Hamilton, Londra, *Marcel Duchamp Speaks*, transmis de BBC-Third Program (seria *Artă, anti-artă*), octombrie 1959, apud Serge Stauffer, *op. cit.* (1992), p. 80.

³⁴⁶ „C’était un peu un sophisme, mais enfin, c’était une chose possible. C’est là-dessus que j’ai basé *La Mariée* dans *Le Grand Verre*, comme étant une projection d’un objet à quatre dimensions.” Marcel Duchamp (Pierre Cabanne), *op. cit.*, p. 50.

„explicat“ și „catalogat“, cuvintele urmând să însoțească imaginile³⁴⁷. Cunoscutele sale „cutii“, cea „verde“ și cea „albă“, nu sunt decât reflexul tardiv al acestui proiect. Este de presupus că prin mijlocirea „simbiozei“ imagine-cuvânt artistul spera să „scoată“ imaginea cvadridimensională, care nu putea fi „vizualizată“, din starea sa de potențialitate, spre a o face perceptibilă „într-un fel sau altul“. Este însă cert că, forțând limitele lumii cvadridimensionale, artistul nu izbutea deloc să se debaraseze de banala optică tridimensională. De altfel, își recunoaște singur eșecul atunci când ne dezvăluie strategia care l-a obligat să înlocuiască mirea cvadridimensională cu umbra pe care aceasta o proiectează asupra lumii

³⁴⁷ „Așadar, am dorit să adaug o carte, ori mai degrabă un catalog în stilul celor de la «Armes et Cycles de Saint-Étienne», în care fiecare amănunt ar fi fost lămurit, catalogat.“ „Ich wollte also ein Buch hinzufügen, oder vielmehr einen Katalog im Stil von «Armes et Cycles de Saint-Étienne», in welchem jede Einzelheit erklärt, katalogisiert worden wäre.“ Alain Jouffroy, *Conversation avec Marcel Duchamp* (New York, décembre 1961), în *Une Révolution du regard*, Paris, Gallimard, 1964, apud Serge Stauffer, *op. cit.* (1992), p. 131. Vezi și nota 203. Asupra opțiunii lui Duchamp pentru „fuziunea“ imagine-text, cu scopul vădit de-a aproxima, „într-un fel sau altul“ realitatea celei de-a patra dimensiuni, s-a exprimat de curând Herbert Molderings: „Cea de-a patra dimensiune, postulată de geometria cvadri- și n-dimensională nu este, în spiritul teoriei einsteiniene a relativității, timpul, ci un ax spațial adăugat, care, alături de celelalte, a cincea, a șasea sau a n-a dimensiune aptă a fi gândită, conferă spațiului o structură inaccesibilă simțului realității, dar care se deschide unei gândiri matematice. Întrucât Duchamp a așezat acest concept matematic abstract la temelia proiectului său vizual *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, a fost nevoie ca la realizarea acestuia reprezentarea și imaginarea în forme grafic-vizuale și verbale să fie despărțite; ele nu îngăduiau să mai fie unite într-un singur tablou figurativ, ci pretindeau să fie aduse la realitate doar în forma unei noi unități artistice, alcătuită din vizualitate și vorbire, din imagine și carte“. „Die von der vier- und n-dimensionalen Geometrie postulierte vierte Dimension ist nicht im Sinne der Einstein'schen Relativitätstheorie die Zeit, sondern eine zusätzliche Raumachse, welche, wie eine denkbare fünfte, sechste oder n-te Dimension, dem Raum eine Struktur verleiht, die der sinnlichen Wahrnehmung nicht zugänglich ist, sondern sich nur dem mathematischen Denken erschließt. Weil es dieser abstrakte mathematische Raumbegriff war, den Duchamp dem Bildprojekt *Die Braut von ihren Junggesellen nackt entblößt*, sogar zugrunde legte, mussten bei dessen Realisierung Darstellung und Vorstellung in graphisch-visuelle und sprachliche Bilder auseinander treten; Imagination und abbildung ließen sich nicht mehr in einem einzigen darstellenden Gemälde vereinigen, sondern nur in Gestalt einer neuen künstlerischen Einheit aus Visualität und Sprache, Bild und Buch verwirklichen.“ Herbert Molderings, *op. cit.*, p. 22. Ideile exprimate pe parcursul prezentului capitol cu privire la simbioza imagine-cuvânt, ca soluție oferită de Duchamp în problema „realizării“ celei de-a patra dimensiuni în opera plastică, au fost prezentate de noi la cel de-al XXXI-lea Congres al Comitetului Internațional de Istoria Artei de la Montréal. Comunicarea noastră, *Marcel Duchamp et Victor Brauner. Autour de la quatrième dimension et la „rechute“ dans le tridimensionnel*, a fost ținută vineri 27 august 2004, în cadrul secțiunii *Représenter l'espace*.

noastre tridimensionale. Altfel spus, artistul era conștient că lumea cvadridimensională nu putea fi „înfățișată” decât respectând convențiile percepției și reprezentării tridimensionale, însă nu oricum, ci adăugând sistemului tradițional al reprezentării plastice forța persuasivă a cuvântului. Trebuie să ne imaginăm cuvântul ca pe o adevărată „prelungire” a imaginii tridimensionale, aptă a „străpunge” frontiera ce separă lumea vizibilă, cu trei dimensiuni, de cea cvadridimensională, invizibilă. Pentru ca simbioza imagine-cuvânt să devină posibilă, realitățile lumii vizibile, tridimensionale, urmau să treacă în mod obligatoriu printr-o metamorfoză impusă de artist. Mulțumită acesteia, oricine putea distinge între realitățile tridimensionale obișnuite, pe care artiștii dintotdeauna le-au reprezentat, și „proiecțiile” venite dintr-o lume cu patru dimensiuni. Chiar dacă Duchamp nu ne informează asupra „statutului” acestor „proiecții”, cărora le mai spune și „umbre”, el induce ideea că artistul care își propune să opereze cu spațiul cvadridimensional trebuie să disocieze între două categorii de entități tridimensionale: unele care sunt prezente tridimensionale obișnuite, și altele care sunt „proiecții” venite dintr-o lume cvadridimensională, invizibilă și inaccesibilă. Un indiciu care-ar putea fi util în această activitate segregatorie este scăzutul coeficient de realism, caracteristic „umbrelor” aruncate asupra lumii noastre materiale de entitățile lumii cvadridimensionale. Iată motivul pentru care, vorbind despre *Mireasa* sa, Duchamp precizează: „În realitate, *Geamul* nu înfățișează copia unei mirese înveșmântată în cele mai bune rochii ale sale, sau ceva de genul acesta...”. Altfel spus, artistul ne informează că formele înfățișate pe suprafața lucie a geamului nu corespund unei viziuni realiste, ci tocmai opusului acesteia. Iată de ce vom accepta ipoteza potrivit căreia Duchamp concepea umbrele entităților cvadridimensionale ca pe niște simple entități tridimensionale, însă „figurate” din punct de vedere plastic potrivit exigențelor unui antimimetism funciar. „Motorul” viziunii antimimetice va fi fost o anume „necesitate deformativă”, comparabilă aceleia la care se referă Paul Klee în conferința pe care a ținut-o în 1924 la Iena³⁴⁸. Așadar, vom observa că entitatea tridimensională ce se recomandă ca „umbră” a unei entități cvadridimensionale poate fi „reperată” prin antimimetismul ce o caracterizează, dar și prin textele care o însoțesc în mod cvasiobligatoriu. Analizând creația lui Duchamp, cele două caracteristici trebuie considerate ca fiind adevărate „borne”, apte a indica proximitatea unei invizibile lumi cvadridimensionale.

³⁴⁸ Vezi Paul Klee in Jena 1924, der Vortrag (Paul Klee la Iena în 1924, conferința), Minerva, Jenaer Schriften zur Kunstgeschichte, volumul 10, Iena, 1999, p. 53.

După ce i-a citit pe Lobacewsky, Riemann, Poincaré, dar și *Tratatul elementar de geometrie cu patru dimensiuni* (*Traité élémentaire de géométrie à quatre dimensions*) al lui Élie Jouffret³⁴⁹, Duchamp începe să redacteze însemnările pregătitoare pentru capodopera sa. *Marele Geam* era neconvențional nu doar din punct de vedere tehnic – întrucât substituia picturii în ulei modalități de expresie originale, întemeiate pe materiale cu totul noi, neobișnuite, cum ar fi sticla, firul de plumb sau suprafața lucie a unei oglinzi –, dar și prin structura sa. Aceasta cuprindea două părți: una plastică și alta „teoretică”. După cum am precizat deja, partea teoretică ar fi urmat să fie atașată operei propriu-zise sub forma unui catalog explicativ. Duchamp renunță la idee în timpul elaborării *Geamului*, însă revine asupra ei în 1934 și apoi în 1966, când „publică”, pe rând și la un interval apreciabil de timp, cele două „cutii”, cea verde și cea albă³⁵⁰. Dacă prima dintre „cutii” restituie informații esențiale cu privire la iconografia *Marelui Geam*, cea de-a doua stă mărturie pentru întinderea și profunzimea cunoștințelor lui Duchamp în domeniul matematicilor noneuclidiene³⁵¹. Cuvintele „întindere” și „profunzime” urmează a fi însă citite în mod nuanțat, căci este de ajuns să răsfoim însemnările din *Cutia albă*, pentru a înțelege că Duchamp era oricând gata să sacrifice cunoștințele și abilitățile sale de matematician pe altarul așa-zisei „științe voioase”. Contrar tuturor așteptărilor, manevrarea plină de umor a conceptelor și noțiunilor matematice nu constituie dovada unei atitudini dadaiste, ci ilustrează tentativa sinceră de a transforma o utopie în realitate tangibilă. Chiar dacă Élie Jouffret afirmă că în pofida considerabilei sale valori teoretice, geometria n-dimensională nu este de nici un folos atunci când ne propunem să „vedem” cu ochii trupești un corp „n” dimensional³⁵², Duchamp se încapățânează să imagineze modelul unui ochi ce rămâne „deschis” imaginilor venite dintr-o lume cvadridimensională:

„Acest ochi 4.dimsl poate fi figurat (în mod 3.dimsl.) sub forma unei retine sferice închise, care-ar primi simultan imaginea tuturor obiectelor tridimsl. ale suprafeței – Această impresie 4.dimsl. a suprafeței nu este o simplă enumerare (evoluând la infinit) a aspectelor tridimsl.

³⁴⁹ În *Cutia albă* Duchamp trimite în mod expres la Élie Jouffret și la lucrarea sa. Vezi Marcel Duchamp (Michel Sanouillet), *op. cit.*, p. 127.

³⁵⁰ *Cutia albă* a fost concepută târziu, după ce Duchamp a regăsit, din întâmplare, vechile notițe pregătitoare pentru *Marele Geam*.

³⁵¹ Lobacewsky, Riemann, Poincaré, Élie Jouffret – autori citați de Duchamp – „probează” existența unei lumi cvadridimensionale. Aceasta este permeabilă cunoașterii teoretice, nu însă și percepției senzoriale.

³⁵² Vezi L.D. Henderson, *art. cit.*, p. 124.

ale suprafeței. Ea e o formulă retiniană care sintetizează această suprafață³⁵³.

În urma acestui „tur de forță“, nu vom fi surprinși să constatăm că Duchamp perseverează, arătându-se interesat de „percepția cvadri-dimensională“:

„O formă 4 dimsl este percepută (?) sub un (număr, *n.n.*) ∞ de aspecte 3 dimsl care sunt intersecțiile figurii 4 dimsl cu numărul infinit de spații (având 3 dim.) ce învăluie această figură. – Cu alte cuvinte: te poți roti în jurul figurii 4 dimsl în funcție de cele patru direcții de extensie a spațiului. Numărul pozițiilor privitorului este ∞ dar diferitele poziții pot fi reduse la un număr finit (ca în cazul figurilor *regulate* cu 3 dim.) astfel încât fiecare percepție, în aceste poziții distincte, devine o figură 3 dimsl. Ansamblul percepțiilor 3 dimsl care au ca obiect figura 4 dimsl ar putea fi temelia unei reconstrucții a figurii 4 dimsl“³⁵⁴.

Parcurgând însemnările, realizăm că – pentru Duchamp – „percepția“ cvadridimensională se reducea în mod constant la „captarea“ unei sume de imagini tridimensionale. „Sinteza“ acestora rămânea o problemă deocamdată nerezolvată, asupra căreia artistul nu s-a exprimat niciodată în mod limpede. Este însă demn de remarcat că Duchamp nu-și punea întrebări privitor la cauzele profunde ce împiedică „vizualizarea“ celei de-a patra dimensiuni. În *Cutia albă* se află câteva însemnări referitoare la necesitatea unei experiențe vizuale mai complexe, căreia simțul tactil să-i fie asociat. Scopul unei asemenea experiențe ar fi perceperea efectivă – fie ea și aproximativă, ori incompletă – a „imaginii“ cvadridimensionale³⁵⁵. Iată motivul pentru care se poate vorbi mai degrabă de

³⁵³ „Cet œil 4.dimsll peut être figuré (3 dimsllmt) par une rétine sphérique fermée qui, à la fois, recevrait l'impression de tous les objets tridmsll. de la surface – Cette impression 4 dimsll. de la surface n'est pas un dénombrement (à l'infini) des aspects tridmsll. de la surface. Elle est une formule rétinienne synthétisant cette surface.“ Însemnare din capitolul *La infinitiv (À l'infinif)*, inclus *Cutiei albe*, în Marcel Duchamp (Michel Sanouillet), *op. cit.*, p. 133.

³⁵⁴ „Une forme 4 dimsl est perçue (?) sous un ∞ d'aspects 3 dimsl qui sont les sections de cette figure 4 dimsl avec le nombre infini d'espaces (à 3 dim.) qui enveloppent cette figure. – Autrement dit : on peut tourner autour de la figure 4 dimsl selon les 4 directions de l'étendue. Le nombre de positions du perceuteur est ∞ mais on peut réduire à un nombre fini ces différentes positions (comme pour les figures régulières à 3 dim.) et alors chaque perception, dans ces différentes positions, est une figure 3 dimsl. L'ensemble de ces perceptions 3 dimsl de la figure 4 dimsl serait la base d'une reconstitution de la figure 4 dimsl.“ *Ibidem*, p. 127.

³⁵⁵ „O reperare tactilă 3 dimsl (printr-o – *n.n.*) plimbare-mprejur va înlesni, poate, o reconstrucție imaginativă a numeroase corpuri 4 dimsl apte a purta această perspectivă într-un mediu 3 dimsl.“ „Une reconnaissance tactile 3 dimsl promenade autour permettra peut-être une reconstruction imaginative des nombreux corps 4 dimsl pouvant porter cette perspective dans le milieu 3 dimsl.“ *Ibidem*, p. 125.

un eșec, atunci când se pune problema reprezentării spațiului, a obiectelor și a ființelor cvadridimensionale. Pentru a aduce la vizibil „într-un fel sau altul”³⁵⁶ toate acestea, a fost nevoie ca Duchamp să imagineze un adevărat sistem, care asociază „umbrei tridimensionale” a presupuselor realități cvadridimensionale un discurs teoretic întemeiat pe o interpretare *sui generis* a cunoștințelor sale matematice, dobândite în urma aprofundării lucrărilor lui Riemann, Lobacevsky, Poincaré și Jouffret³⁵⁷.

Spre deosebire de exegeții care și-au focalizat cercetările asupra problemei celei de-a patra dimensiuni în opera lui Duchamp, justificându-și interpretările prin cunoștințele din domeniul matematicilor non-euclidiene dobândite de artist prin lectură, în ce ne privește, avem convingerea că nici preocupările sale filosofice nu trebuie pierdute din vedere. Acestea au fost împărtășite și celorlalți membri ai grupului de la Puteaux: în timpul întâlnirilor duminicale erau citite și dezbătute, între altele, cărțile lui Henri Bergson³⁵⁸. Totuși, bănuim că Duchamp avea lecturi filosofice mai întinse, chiar dacă biblioteca sa nu oferă dovezi clare, din care să rezulte că artistul s-a putut familiariza cu unul ori cu altul dintre curentele filosofice ale timpului său³⁵⁹. Judecând însă după însemnările cuprinse în cele două „cutii” și luând în considerare prietenia cu sculptorul Constantin Brâncuși – a cărei operă se sprijină în bună măsură pe temelii platoniciene –, suntem de părere că această din urmă orientare filosofică trebuie avută în vedere atunci când ne propunem să reconstituim cunoștințele filosofice ale autorului *Marelui Geam*³⁶⁰. Cuvântul „umbră”, folosit de Duchamp atunci când urmărește să-și motiveze demersul ce are drept țintă „vizualizarea” celei de-a patra dimensiuni, poate fi citit și în cheie platoniciană. În acest caz însă, „mitul peșterii” din *Republica* lui Platon ilustrează în modul cel mai convingător raportul stabilit între lumea cvadridimensio-

³⁵⁶ Vezi nota 345.

³⁵⁷ Acești matematicieni pot fi considerați drept „maestri” ai lui Duchamp în cunoașterea celei de-a patra dimensiuni.

³⁵⁸ Vezi nota 328.

³⁵⁹ Potrivit unei mărturii a lui Duchamp, biblioteca pe care o deținea nu era prea cuprinzătoare: „[...] Acesta ar putea fi primul Lautréamont pe care l-am avut în jur de 1912. În orice caz, mi-ar plăcea să-l păstrez ca pe una din cele 5 sau 6 cărți care formează biblioteca mea.” „[...] *Ce pourrait être le premier Lautréamont que j'avais eu en 1912 ou environ. En tout cas j'aimerais le garder comme un des 5 ou 6 livres qui forment toute ma bibliothèque.*” Scrisoare expediată de Duchamp în 8 sau 9 decembrie 1946 Yvonnei Chastel, în Francis M. Naumann & Hector Obalk, *op. cit.*, p. 258.

³⁶⁰ Pentru această problemă, vezi Cristian-Robert Veleseu, *op. cit.* (1996), *Idem*, *Brâncuși inițiatul*, București, Editis, 1993 și *Idem*, *op. cit.* (1999), pp. 45-119.

nală invizibilă și „umbra“ tridimensională pe care aceasta o proiectează asupra lumii materiale, accesibilă simțului văzului. Lămuritoare în acest sens ni se par a fi chiar cuvintele artistului:

„Tot ce are o formă tridimensională este, în lumea noastră, proiecția unei lumi cvadridimensionale. *Mireasa* mea, de pildă, ar fi proiecția tridimensională a unei *Mirese* cvadridimensionale“³⁶¹.

Pornind de la această observație, vom admite că o poetică întemeiată pe gândirea lui Platon se află în raporturi necontradictorii cu un program de creație întemeiat pe matematicile noneuclidiene. Duchamp și Brâncuși urmăresc același țel: să aducă în planul vizibilului realități inaccesibile simțului văzului. Este interesant de observat că, în ordinea creației, nu doar țelul celor doi artiști și prieteni pare a fi comun, ci și strategia pe care ambii o imaginează pentru atingerea acestui țel. Ei și-au dublat în mod constant demersul plastic printr-un considerabil efort teoretic. „Cutiile“ lui Duchamp și „aforismele“ lui Brâncuși – și unele și celelalte publicate în timpul vieții autorilor lor – au una și aceeași menire: să sprijine publicul în înțelegerea soluțiilor plastice puse în operă. Însemnările din „cutii“ și cunoscutele „aforisme“ pe care Brâncuși le-a formulat de-a lungul întregii sale activități creatoare, indică în mod discret, dar ferm, calea pe care publicul trebuie să se angajeze pentru ca, în final, să ajungă la o înțelegere de substanță a creațiilor celor doi artiști. Cu alte cuvinte, prin latura lor „scriitoricească“, Duchamp și Brâncuși urmăreau să-și dezvăluie – cel puțin parțial – opțiunea stilistică și ideile, spre a înlesni corecta „decodare“ a operei. Această strategie comună devine manifestă atunci când comparăm aserțiunile lui Duchamp cu formulările aforistice datorate sculptorului.

Marcel Duchamp:

„Pentru a simplifica lucrurile, n-am vrut să intru-n detaliul fiecărei forme – iar ideea mea de-a folosi gazul a fost bună, căci gazul putea împrumuta forma lucrului, scutindu-mă astfel de-a-l mai desena efectiv; căci ideea lucrului era mai importantă decât desenul însuși; și apoi desenul foarte amănunțit al unui agent de poliție mi-ar fi luat prea mult timp, probabil că m-aș afla încă la lucru“³⁶².

Constantin Brâncuși:

„Sunt imbecili aceia care afirmă că lucrările mele sunt abstracte; ceea ce ei consideră a fi abstract e tot ce poate fi mai realist, căci reală nu este forma exterioară, ci ideea, esența lucrurilor“³⁶³.

³⁶¹ Vezi nota 345.

³⁶² Vezi nota 175.

³⁶³ „Ce sont des imbeciles qui disent mon travail abstrait; ce qu'ils qualifient d'abstrait est le plus réaliste, car ce qui est réel, ce n'est pas la forme extérieure mais

În pofida simetriilor ce pot fi constatate la compararea celor două poetici, Duchamp și Brâncuși concep totuși în mod diferit raportul dintre „aspectul vizibil” și „esența invizibilă a lucrurilor”. În vreme ce primul este conștient că nu entitatea invizibilă însăși poate fi reprezentată, ci doar „proiecția” acesteia, al doilea are convingerea că prin alegerea formei abstracte, antimimetice, izbutește să aducă la vizibil însuși „conturul” ideii platoniciene invizibile³⁶⁴.

Ajunși în acest stadiu al considerațiilor noastre, credem că este potrivit a atrage atenția asupra unei coincidențe surprinzătoare: Duchamp și Brâncuși s-au întâlnit în 1912, anul în care primul începe să elaboreze însemnările cuprinse în cele două cutii, cea „verde” și cea „albă”. Această activitate pregătitoare se încheie în 1915, când Duchamp se stabilește temporar la New York și începe să lucreze efectiv la opera sa capitală. Atelierul se afla în imobilul din 33 West 67th Street, același în care soții Louise și Walter Arensberg își aveau locuința³⁶⁵. Însemnările aduse din Europa au fost văzute în atelierul newyorkez de Man Ray³⁶⁶. Așadar, nu este deloc exclus ca vizitându-l pe Brâncuși în intervalul 1912-1915, înaintea plecării sale la New York, Duchamp să-și fi apropiat concepțiile sculptorului legate de raportul aparență/esență. Simultan cu însușirea concepțiilor platoniciene și includerea acestora în poetica sa, Duchamp a încercat să-și inițieze prietenul sculptor în complicata probleme legate de cea de-a patra dimensiune, cu toate „ramificările” matematico-filosofice pe care aceasta le presupunea. Reflexele unei asemenea pedagogii pot fi descoperite în biblioteca lui Brâncuși. Cercetându-i inventarul, vom constata – nu fără a încerca un autentic sentiment de surpriză – că anumite volume prezente în biblioteca lui Brâncuși ilustrează, prin titlul și conținutul lor, preocupările științifice și filosofice ale membrilor grupului de la Puteaux, din care sculptorul nu a făcut

l'idée, l'essence des choses.” Brâncuși, citat de Claire G. Guilbert, „Propos de Brancusi 1876-1957”, în *Prisme des Arts* (Paris), 12/1957, p. 6, *apud* Friedrich Teja Bach, *op. cit.*, p. 351. Din analiza aserțiunii reiese că, pentru Brâncuși, „carcasa” vizibilă a lucrurilor este opusă „esenței” invizibile a acestora.

³⁶⁴ „Opera lui Brâncuși este un îndemn constant – prin forme vizibile, însă într-un mod insolit inedite – la cercetarea invizibilului.” „*L'œuvre de Brancusi est une constante sollicitation – par des formes visibles mais insolitement inédites – à la considération de l'invisible.*” „Prin cercetarea Formei în Sine, luăm cunoștință de conturul existențial al ideii...” „*Par la considération de la Forme en Soi, on saisit le contour existentiel de l'idée...*” V.G. Paleolog, *C. Brancusi*, București, Forum, 1947, pp. 15 și 32.

³⁶⁵ Soții Arensberg și-au asumat încă din momentul sosirii artistului la New York rolul de sprijinitori și mecena. Vezi Dieter Daniels, *op. cit.*, p. 76.

³⁶⁶ Numeroase desene, extrem de precise, acoperite cu simboluri și notițe, se aflau agățate de pereți cu pioneze: erau studii pregătitoare ale unei compoziții pe sticlă.

nicicând parte³⁶⁷. Cercetând amintitele cărți mai îndeaproape, vom observa că paginile unora dintre ele nici măcar nu au fost tăiate, semn că deținătorul lor nu le acorda o prea mare importanță³⁶⁸. Ținând seamă de faptul că Duchamp îl cunoștea pe Brâncuși din 1912, prietenia lor consolidându-se o dată cu trecerea timpului, avem convingerea că volumele neglijate de Brâncuși, totuși păstrate în biblioteca sa, i-au fost dăruite de Duchamp la începutul prieteniei lor. Ca un detaliu semnificativ, să observăm că anul apariției cărților corespunde intervalului elaborării notelor pregătitoare pentru *Marele Geam*³⁶⁹. La o analiză mai atentă a bibliotecii lui Brâncuși, suntem tentați să presupunem că această parte a ei, cuprinzând cărți de matematici moderne și filosofie, este rezultatul „palpabil” al pedagogiei exercitate de Duchamp asupra sculptorului. Ipoteza pare a-și afla confirmarea într-o mărturie datorată autorului *Marelui Geam*. Astfel, după cum am putut deja constata, în timpul unei întrevederi cu prietenii, Duchamp observa că Brâncuși nu era receptiv la sugestiile care i-ar fi putut reformula gândirea și, prin extensie, concepțiile asupra actului creator³⁷⁰. Suntem așadar în prezența mărturiei unui „pedagog” care are ceva de

³⁶⁷ Guillaume Apollinaire, Henry Le Fauconnier, Roger de la Fresnaye, Frank Kupka, Fernad Léger, Jean Metzinger, Maurice Raynal, Georges Ribemont-Dessaignes se numărau printre obișnuiții întâlnirilor duminicale de la Puteaux, în casa fraților Duchamp (vezi Dieter Daniels, *op. cit.*, p. 32). Acestor nume li se adaugă acelea ale lui Albert Gleizes și Francis Picabia, ultimul fiind un oaspete doar ocazional al fraților Duchamp la Puteaux (vezi Henri Béhar și Michel Carassou, *op. cit.*, p. 29). În sfârșit, la Puteaux mai puteau fi întâlniți Jacques Nayral și Maurice Princet (vezi Herbert Molderings, *op. cit.*, p. 20).

³⁶⁸ Vezi Doîna Lemny, *La bibliothèque de Brancusi*, în *L'atelier Brancusi*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, Paris, 1997, pp. 232-249.

³⁶⁹ Henri Bergson, *Matière et mémoire. Essais sur la relation du corps à l'esprit*, ediția a XII-a, Paris, Félix Alcan, 1914, 279 p., 23 cm. (colecția Bibliothèque de philosophie contemporaine), ultimele pagini nu sunt tăiate; Henri Bergson, *L'Évolution créatrice*, ediția a XVIII-a, Paris, Félix Alcan, 1914, 403 p., 23 cm. (colecția Bibliothèque de philosophie contemporaine); Henri Bergson, Henri Poincaré, Ch. Gide, *Le Matérialisme actuel*, prefață de Paul Doumergue, Paris, Flammarion, 1913, 261 p., 19 cm. (colecția Bibliothèque de philosophie scientifique); Henri Poincaré, *Dernières pensées*, Paris, Flammarion, 1913, 258 p., 19 cm. (colecția Bibliothèque de philosophie scientifique); Henri Poincaré, *La valeur de la science*, Paris, Flammarion, 1914, 276 p., 19 cm. (colecția Bibliothèque de philosophie scientifique); Henri Poincaré, *Science et Méthode*, Paris, Flammarion, 1914, 314 p., 19 cm. (colecția Bibliothèque de philosophie scientifique); Henri Poincaré, *La Science et l'Hypothèse*, Paris, Flammarion, 1916, 292 p., 19 cm. (colecția Bibliothèque de philosophie scientifique). Cărțile sunt citate conform catalogului editat de Centrul Georges Pompidou. Vezi Doîna Lemny, *art. cit.*, pp. 232-249.

³⁷⁰ Pentru „îndărătnicia” lui Brâncuși, vezi nota 244.

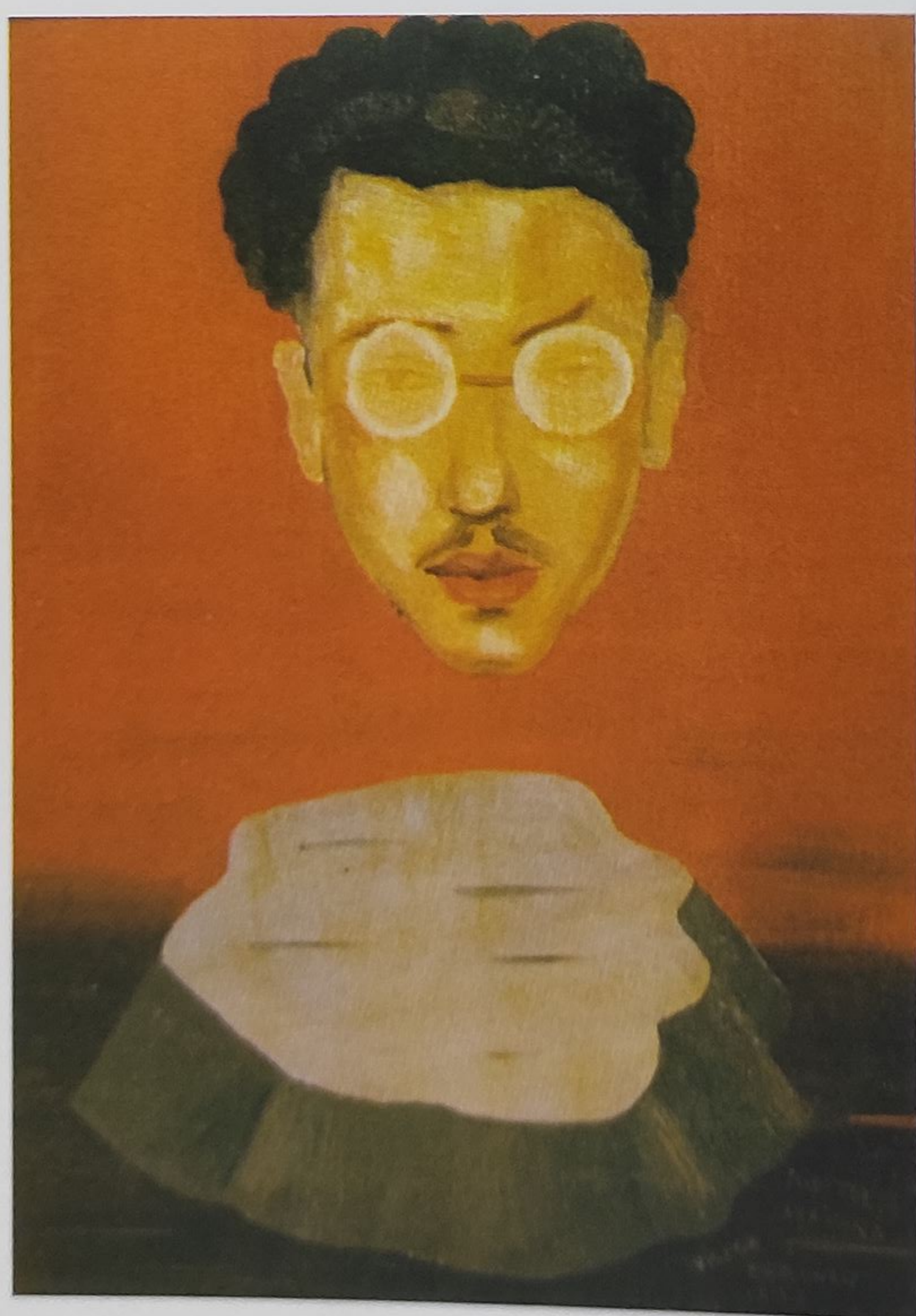
Pagină din primul număr al revistei *Integral*, cu articolul lui Ilarie Voronca *Suprarealism și integralism*.



Victor Brauner, *Autoportret* [1931], Paris, colecție particulară.

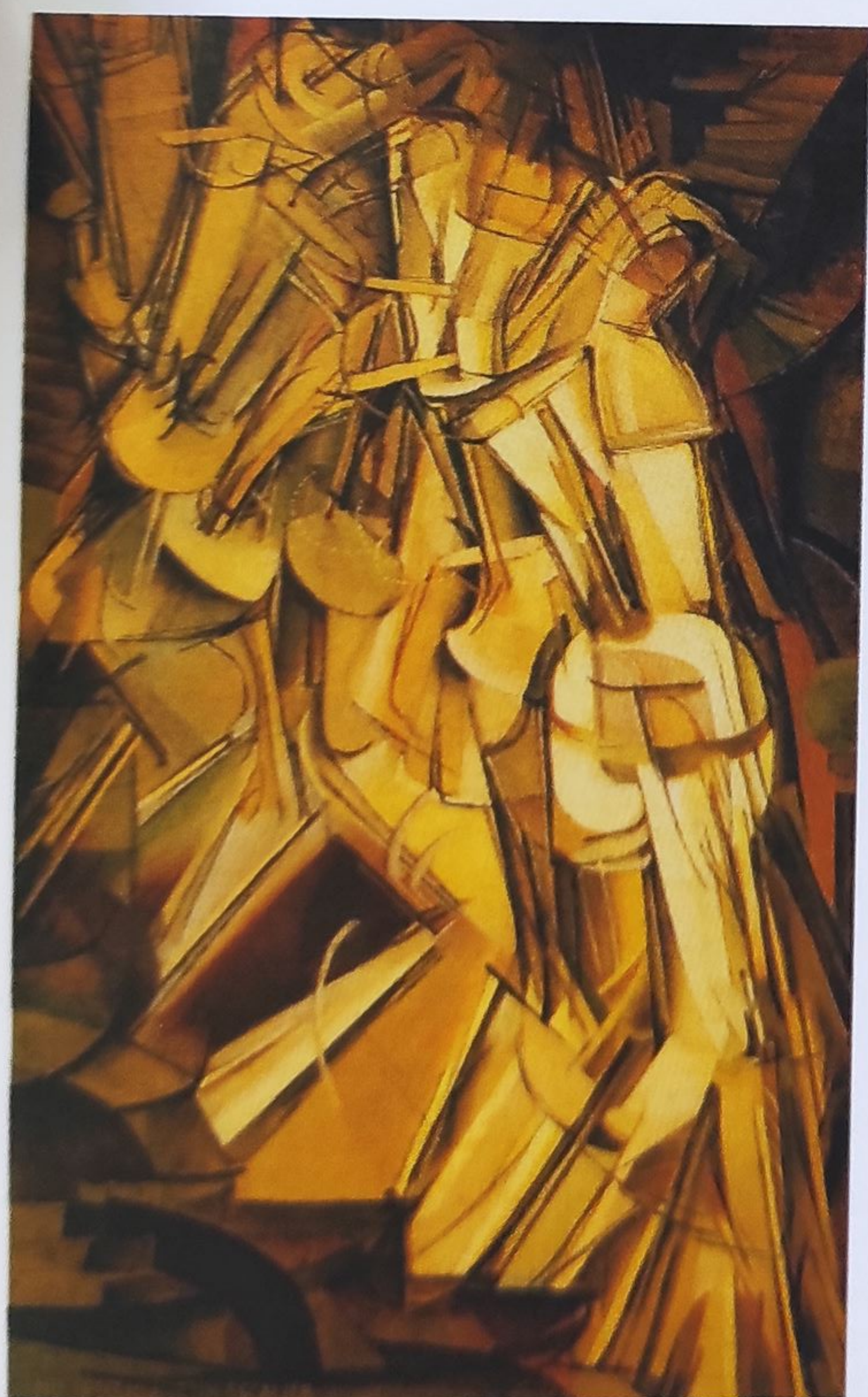


Victor Brauner, *Poetul Geo Bogza arată capului său peisajul cu sonde* (1929), București, colecția Vladimir Pană.

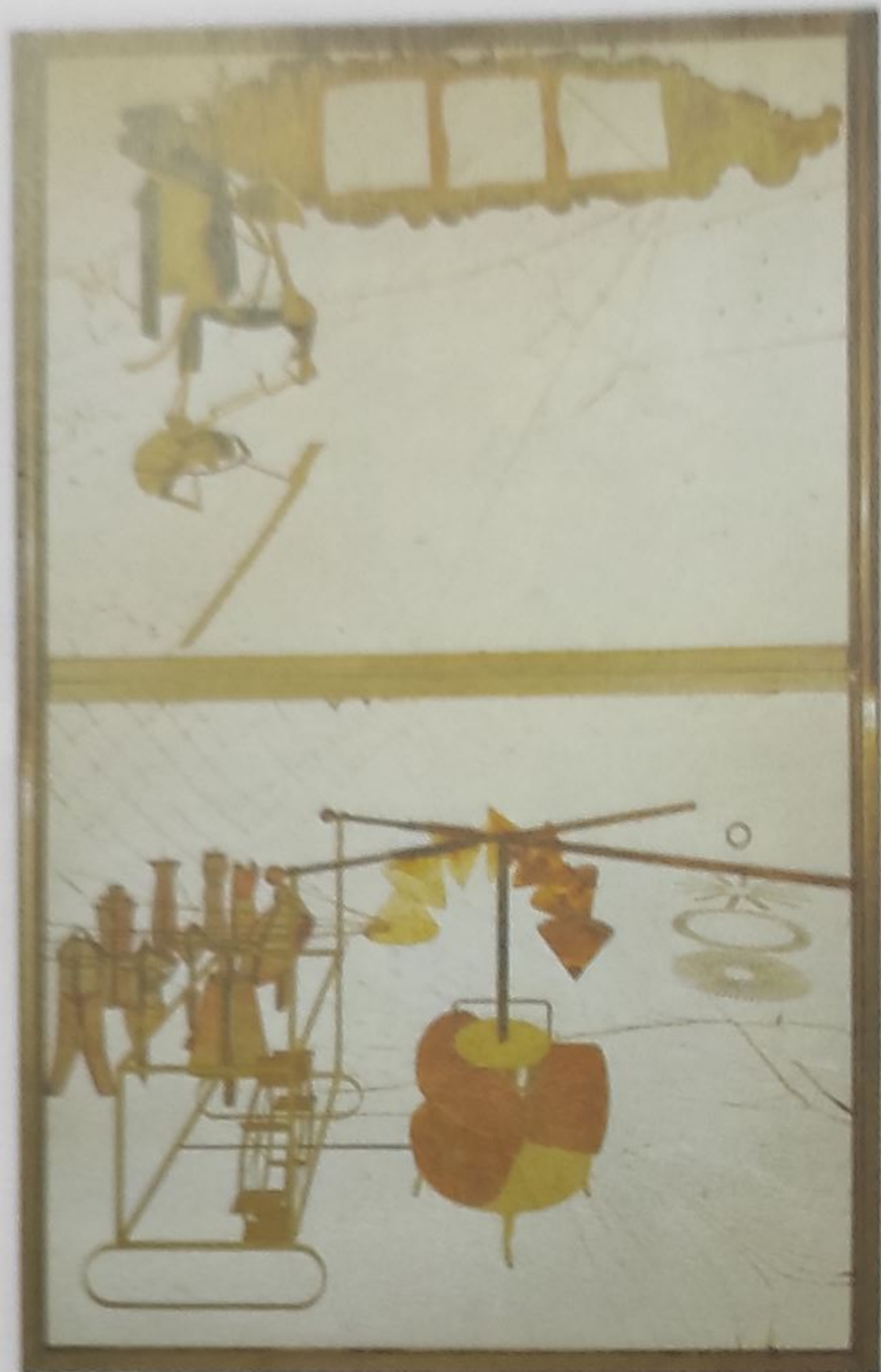


Victor Brauner, *Iubitului Sașa Pană* (1930), București, colecția Vladimir Pană.

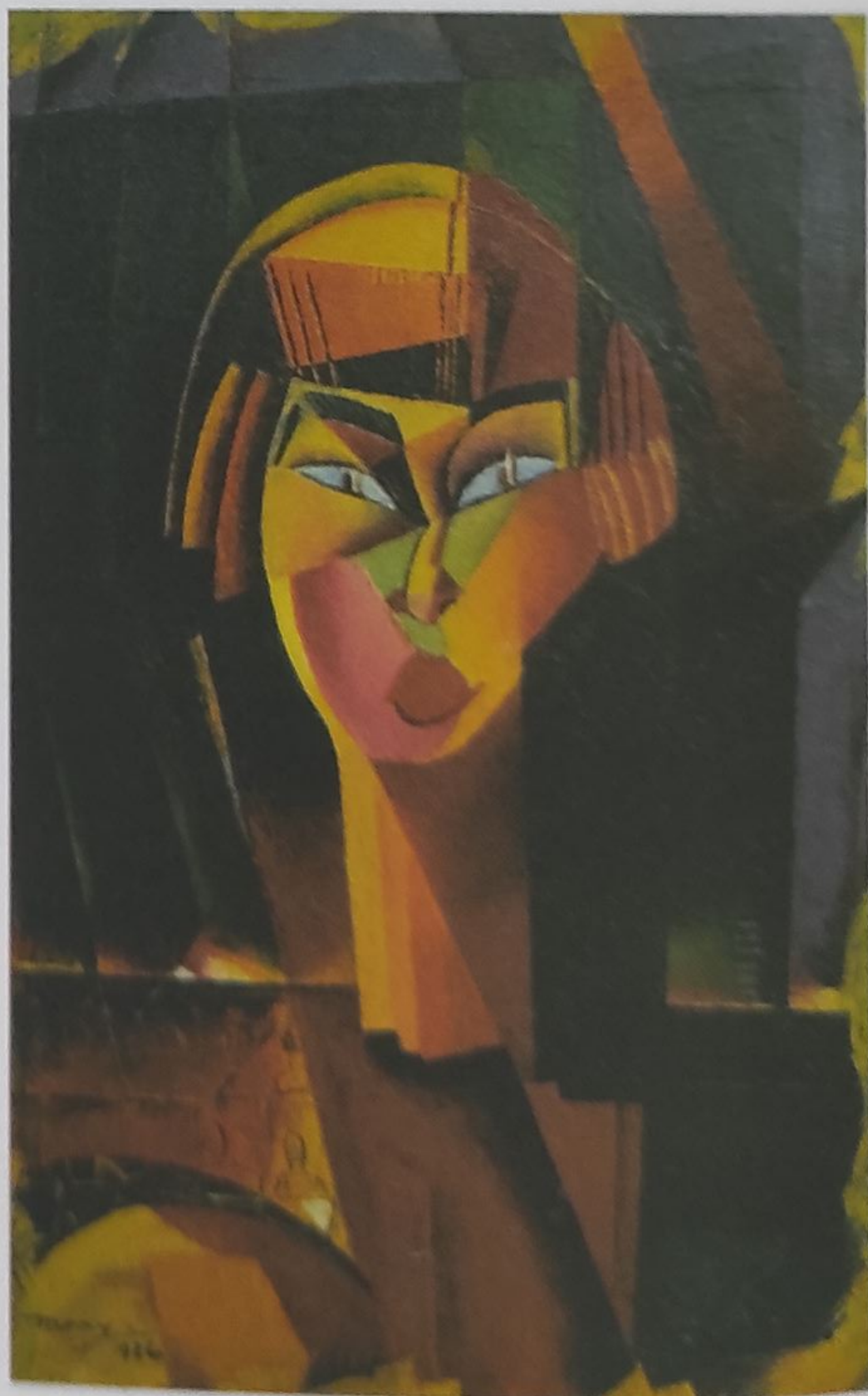
Victor Brauner, *Portretul lui Stephan Roll* (1928), București, colecția Vladimir Pană.



Marcel Duchamp, *Nud coborând o scară* (1912), Philadelphia Museum of Art, colecția Louise și Walter Arensberg.

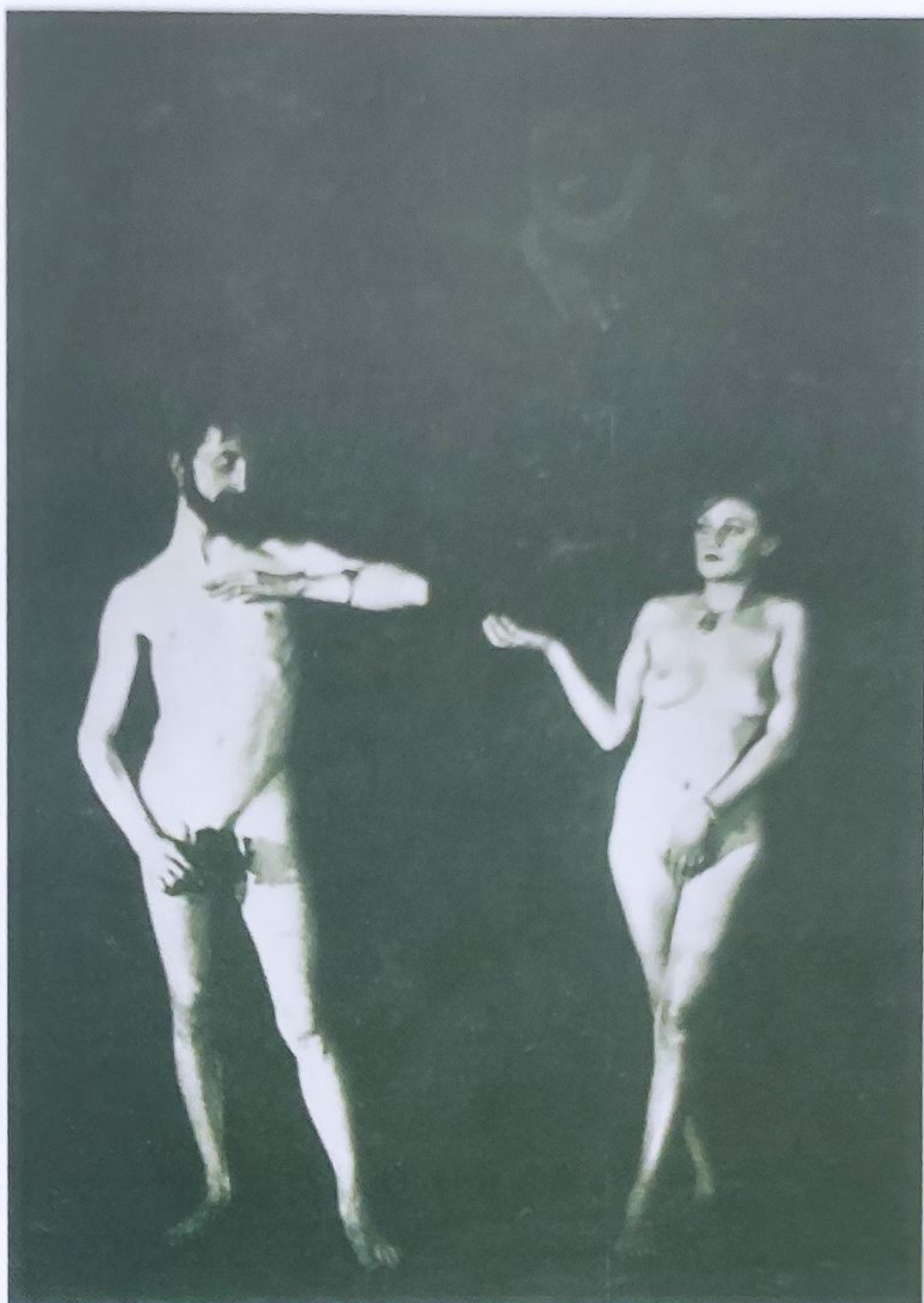


Marcel Duchamp, *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* (1915-1923), Philadelphia Museum of Art, colecția Louise și Walter Arensberg.

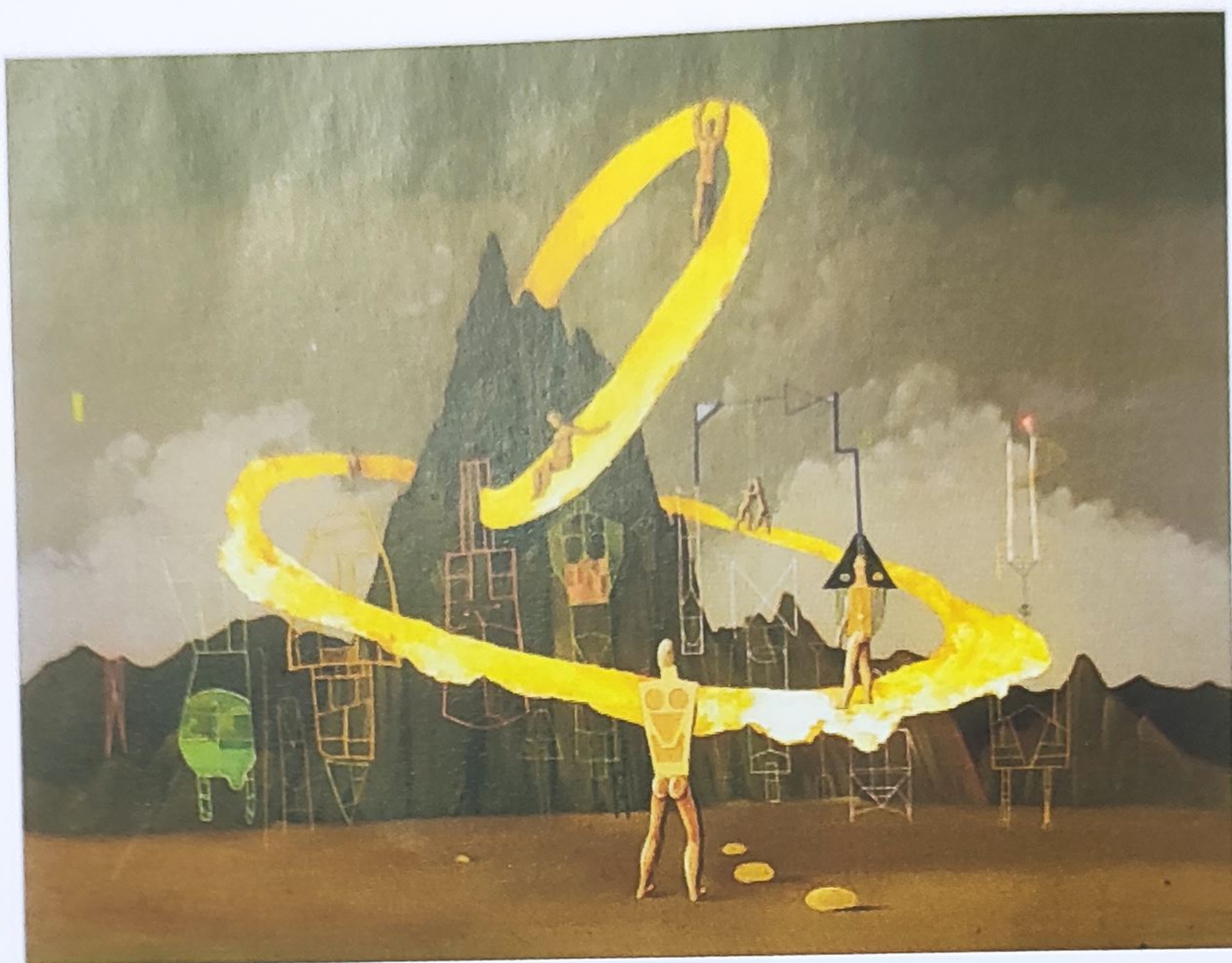


Max Herman Maxy, *Madona electrică* (1926), București, Muzeul Național de Artă al României.

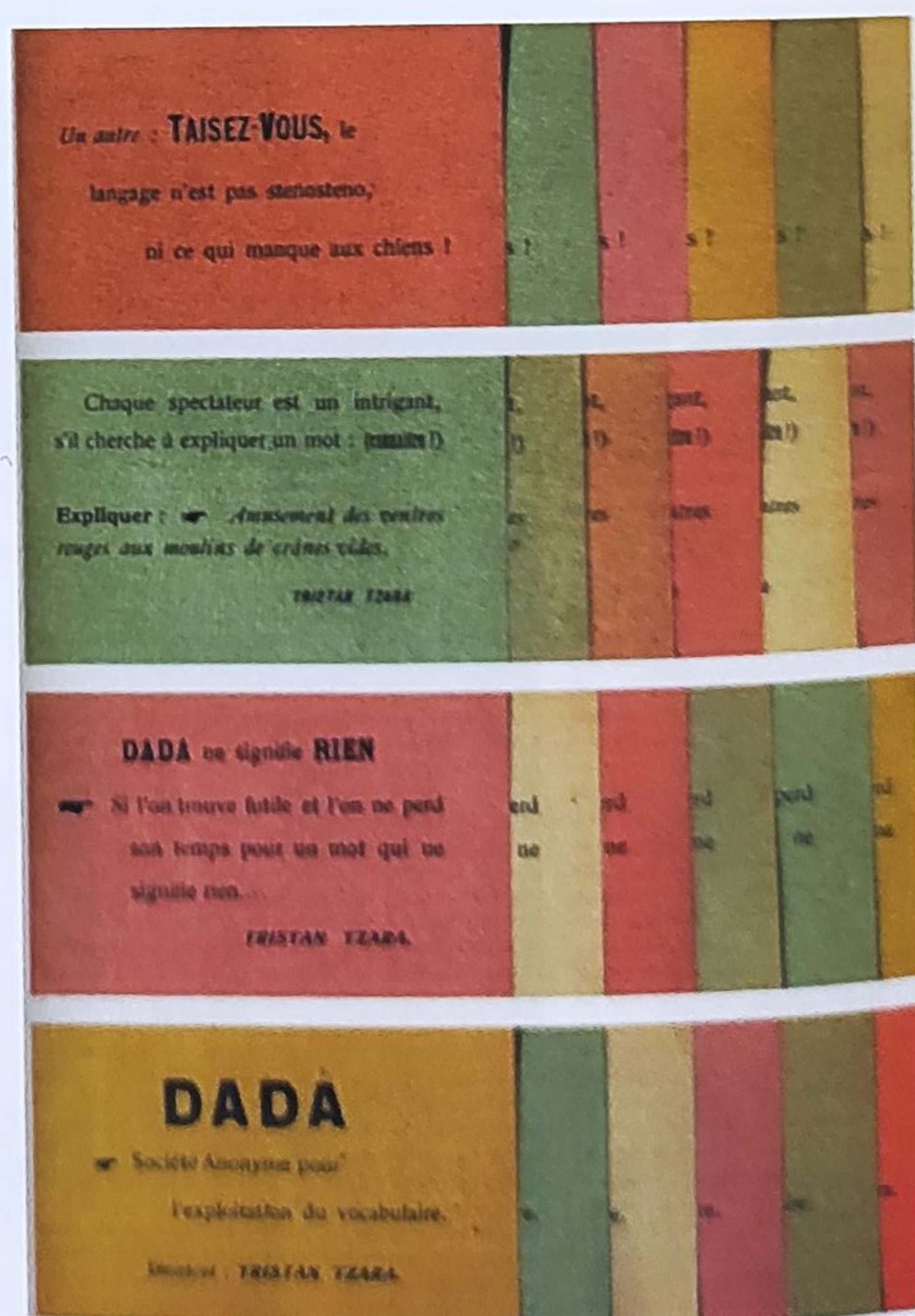
Marcel Duchamp ca Adam în
cine-scheciul *Relâche* (1924).



Man Ray, *Marcel Duchamp alias
Rose Sélavy* [1920].

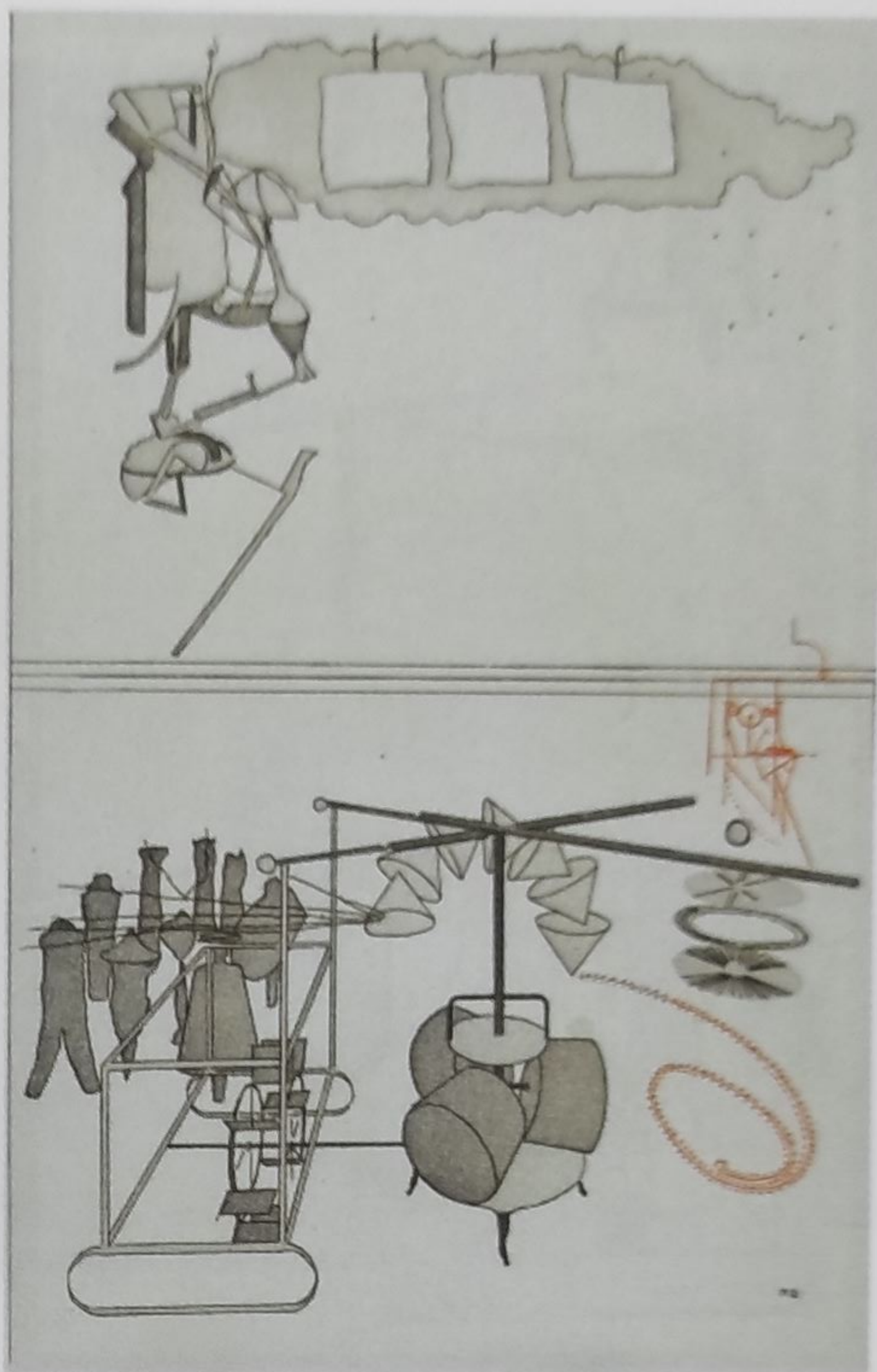


Victor Brauner, *Passivité courtoise*, [1930], București, Muzeul Național de Artă al României.

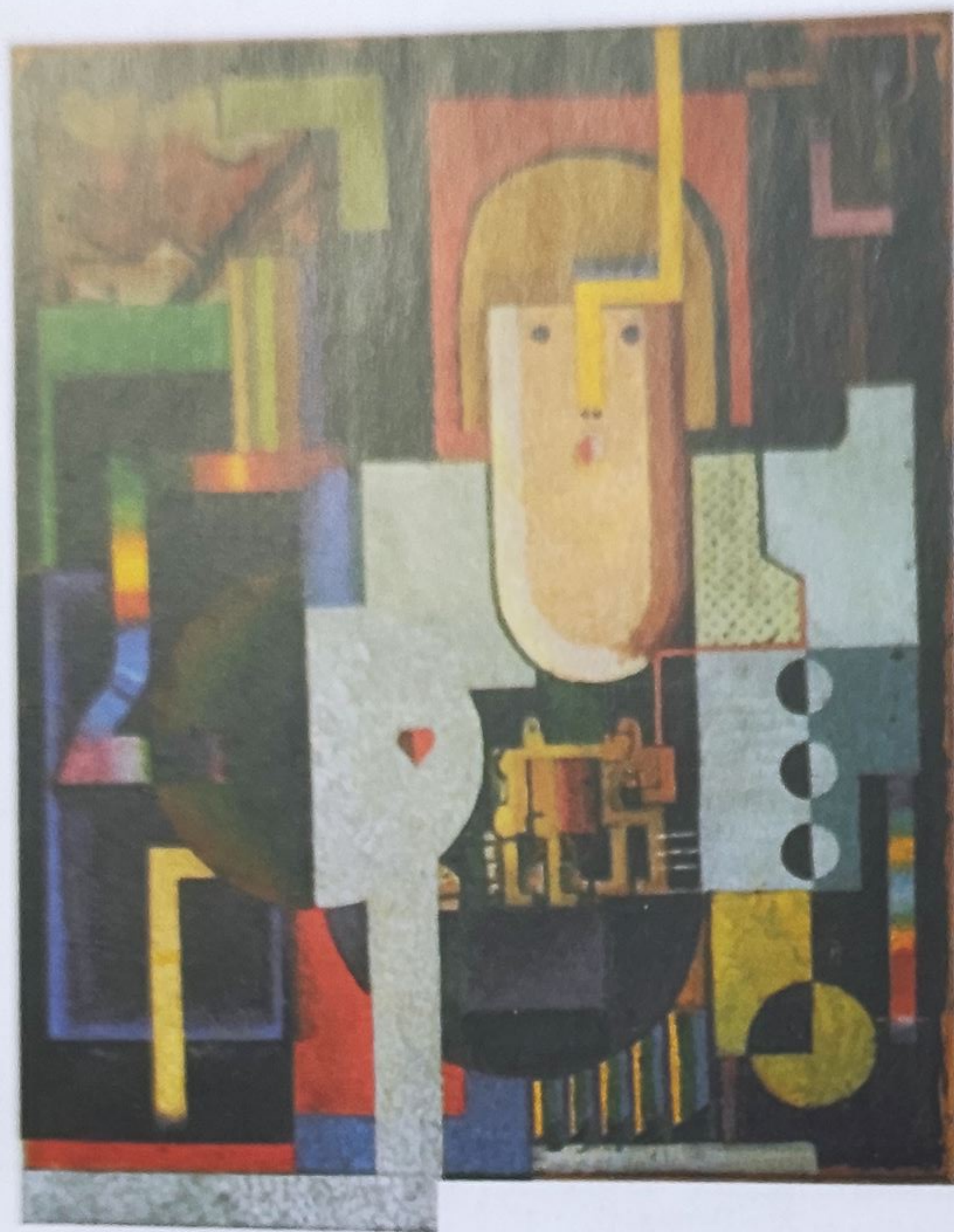


Papillon Dada – fluturași Dada.

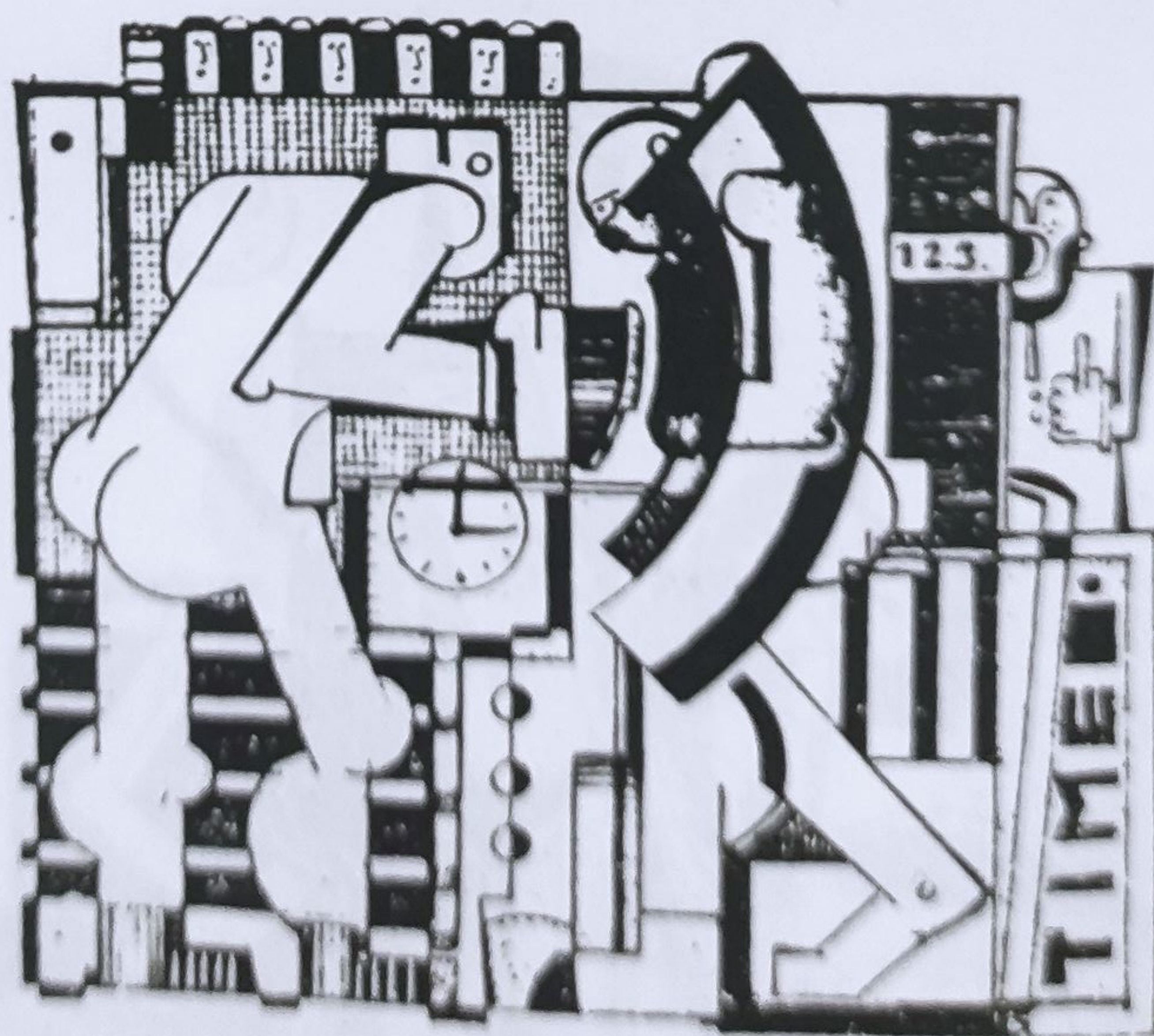
Marcel Duchamp, *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* (diagramă). Cu roșu sunt indicate Toboganul și Meciul de box, detalii iconografice proiectate de artist, dar neincluse în operă.



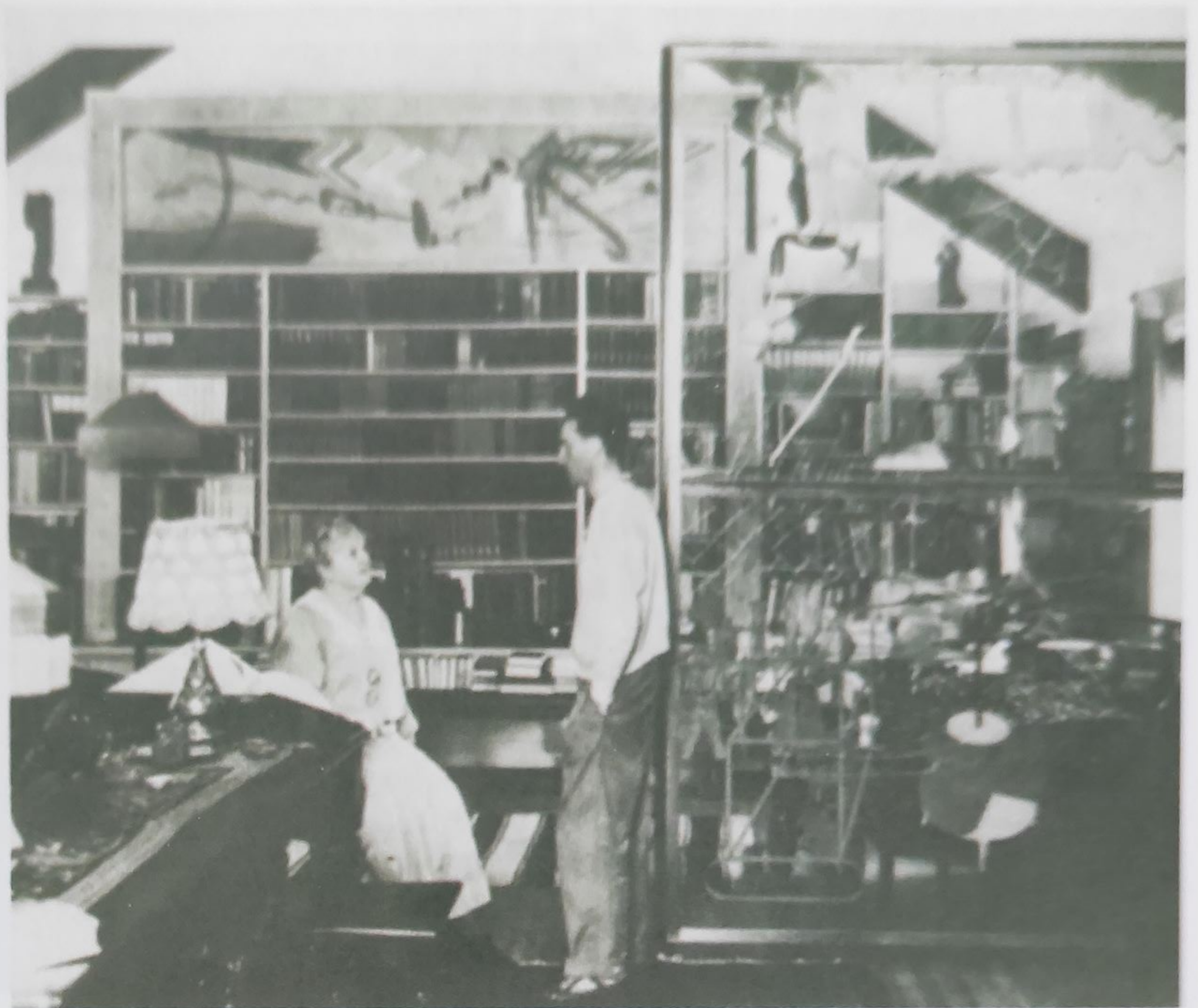
Victor Brauner, *L'Athanor* (1965), Les Sables D'Olonne, Abbaye Sainte-Croix.



Victor Brauner, *Cap și doi boxeri* [1925], Drobeta-Turnu Severin, Muzeul Regiunii Porților de Fier.



Victor Brauner, *Meci de box* (desen), în *Integral* n° 4, an 1, iunie 1925, p. 2.



Katherine S. Dreier și Marcel Duchamp la West Redding, Connecticut, 1936.



Coperta revistei *Vogue*, iulie 1945.

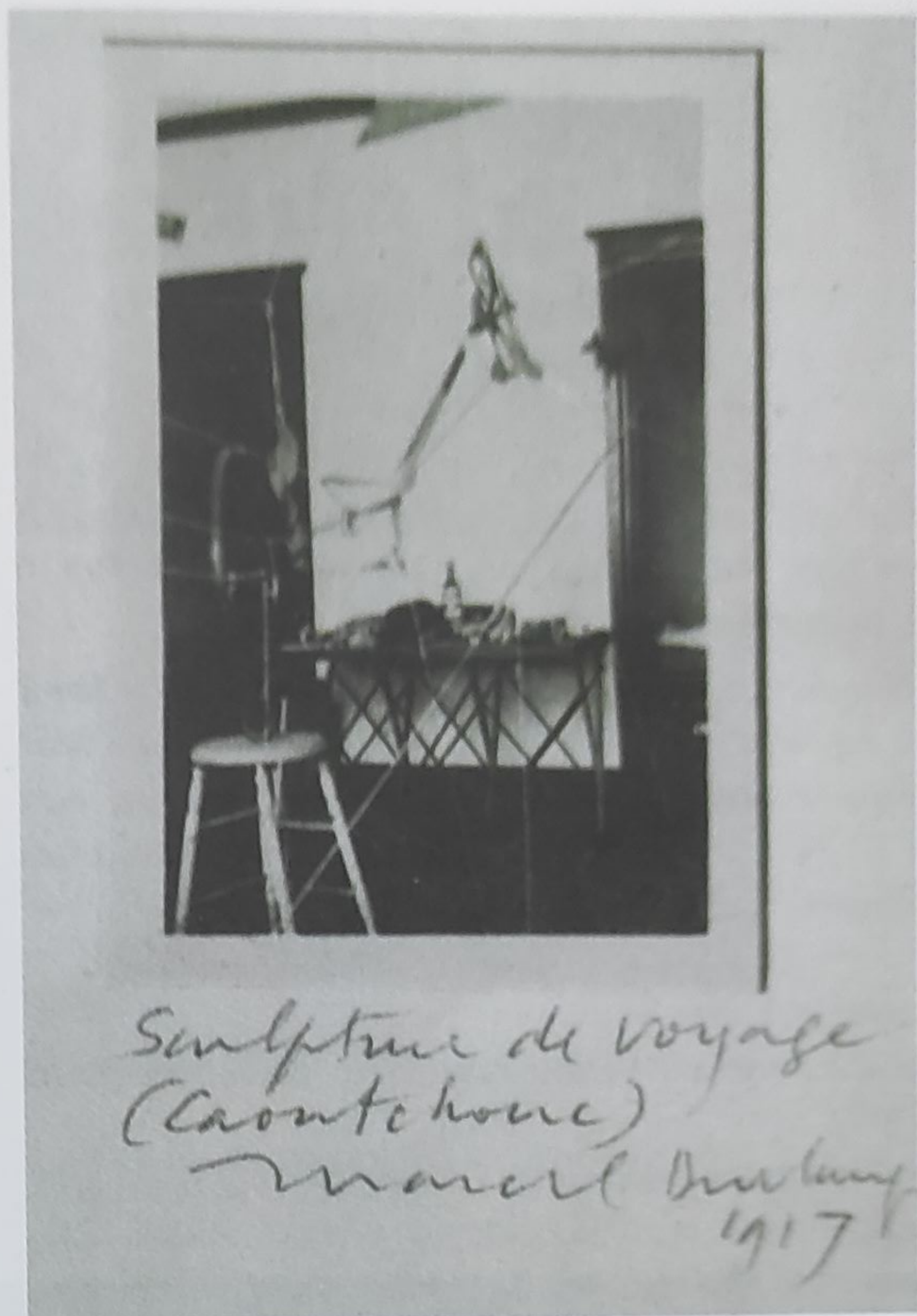


Joc de șah la Pasadena, Art Museum în 18 octombrie 1963.



Victor Brauner, *Les Amoureux, mesagers du Nombre* (1947), Paris, Musée National d'Art Moderne.

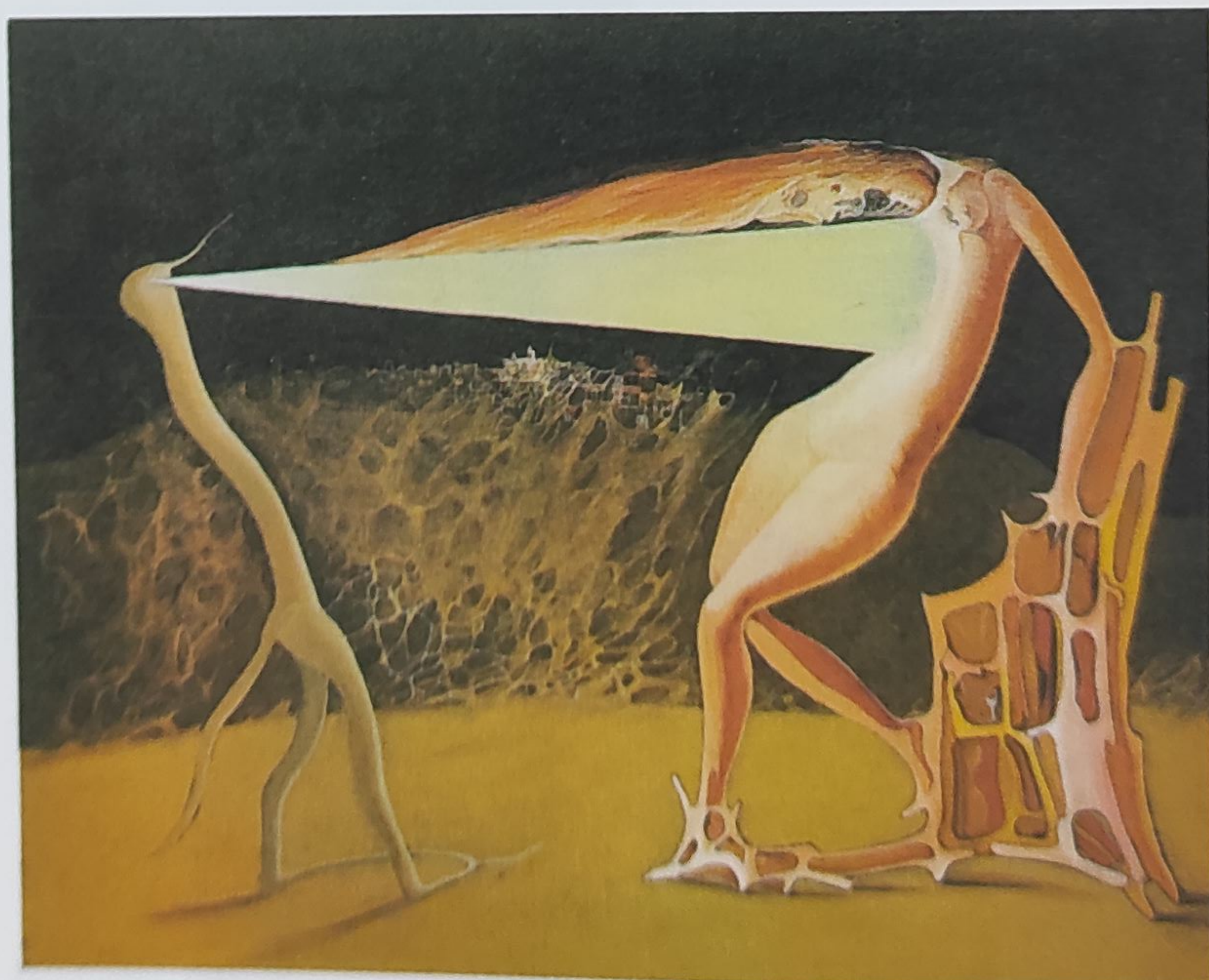
Marcel Duchamp, *Sculpture de voyage* (1917), Kunsthaus Zürich.



Victor Brauner, *L'envoyeur* (1937), Paris, Musée National d'Art Moderne.

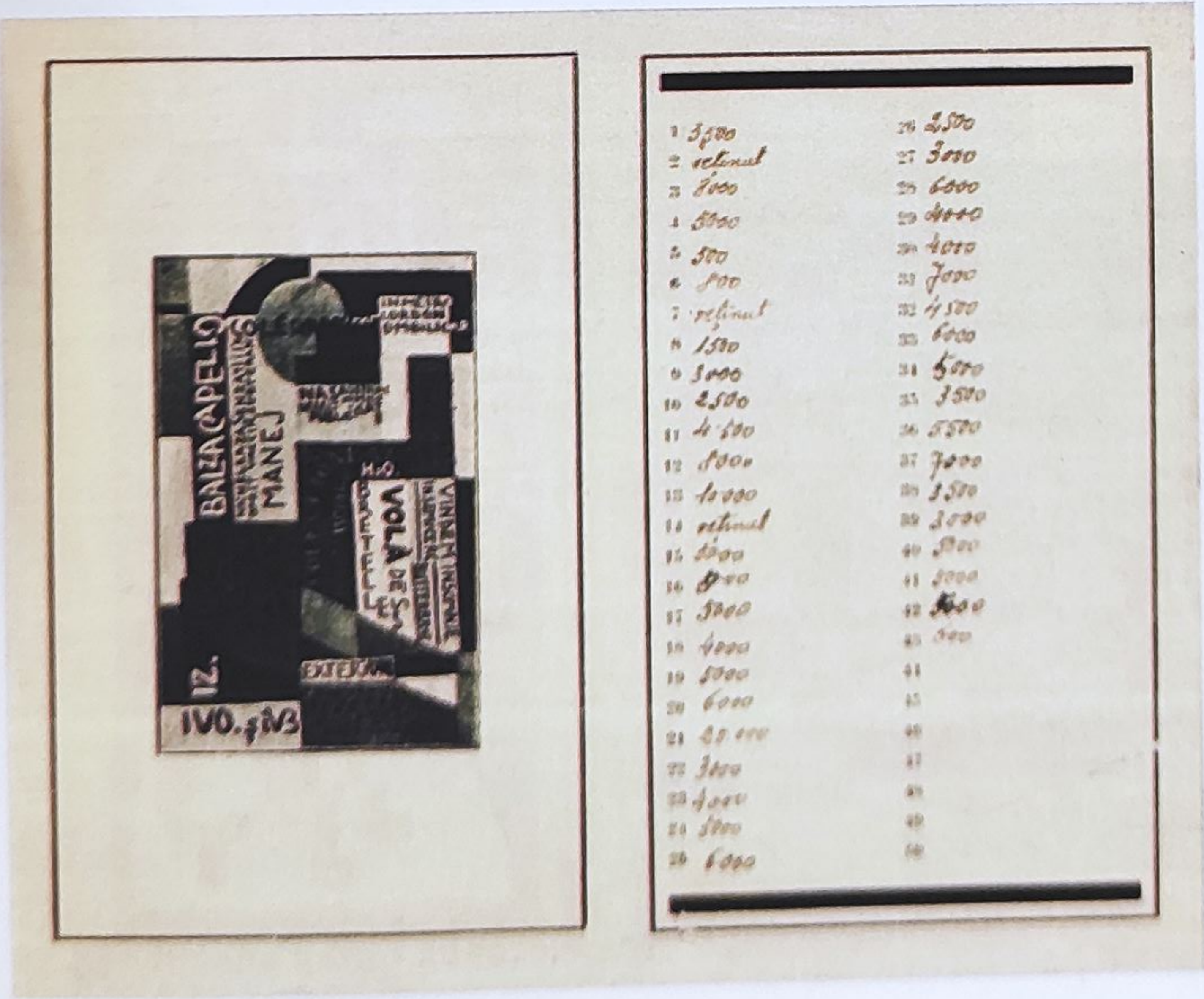
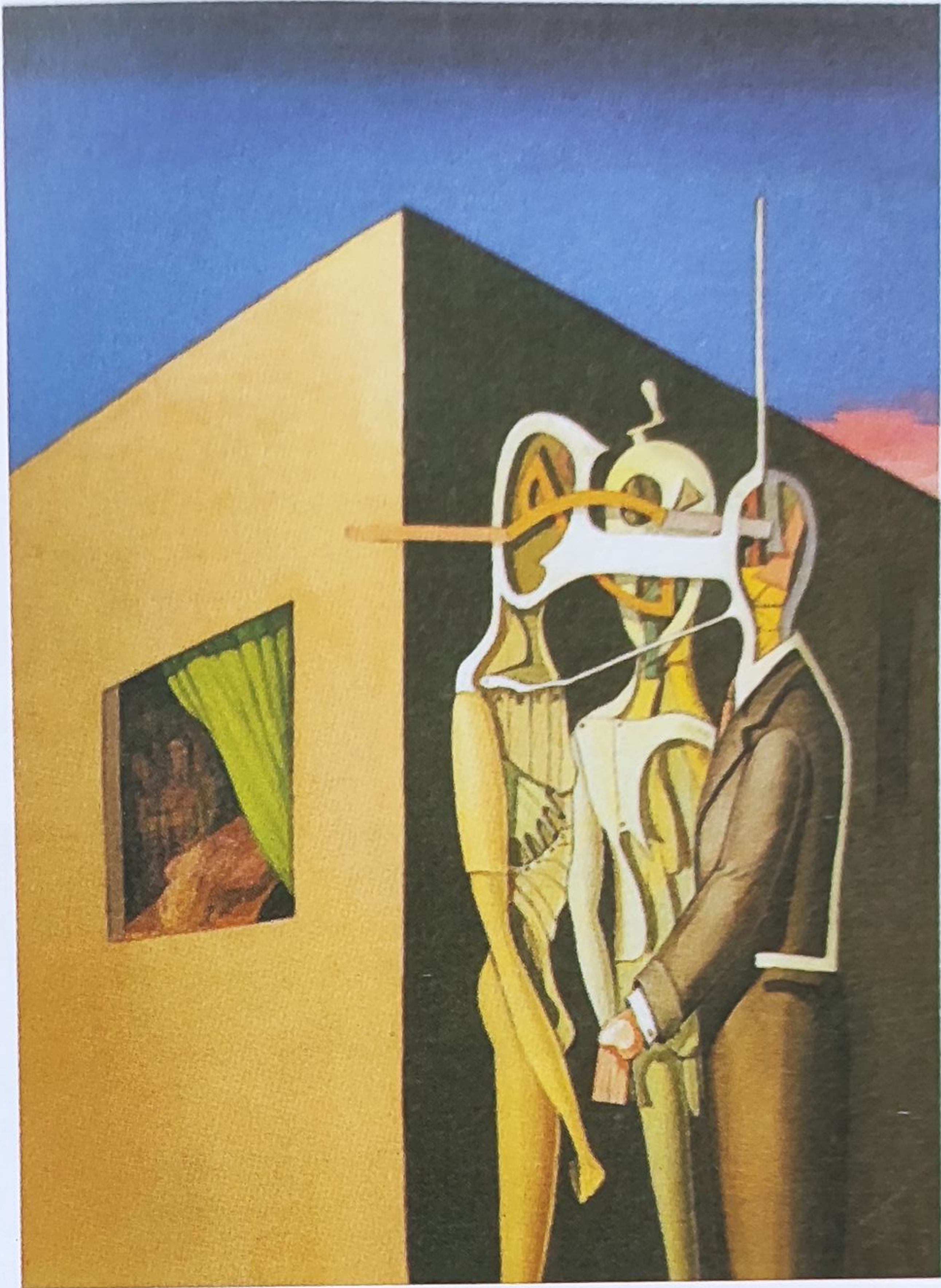


Victor Brauner, *La mode* (1937), Paris, Musée National d'Art Moderne.

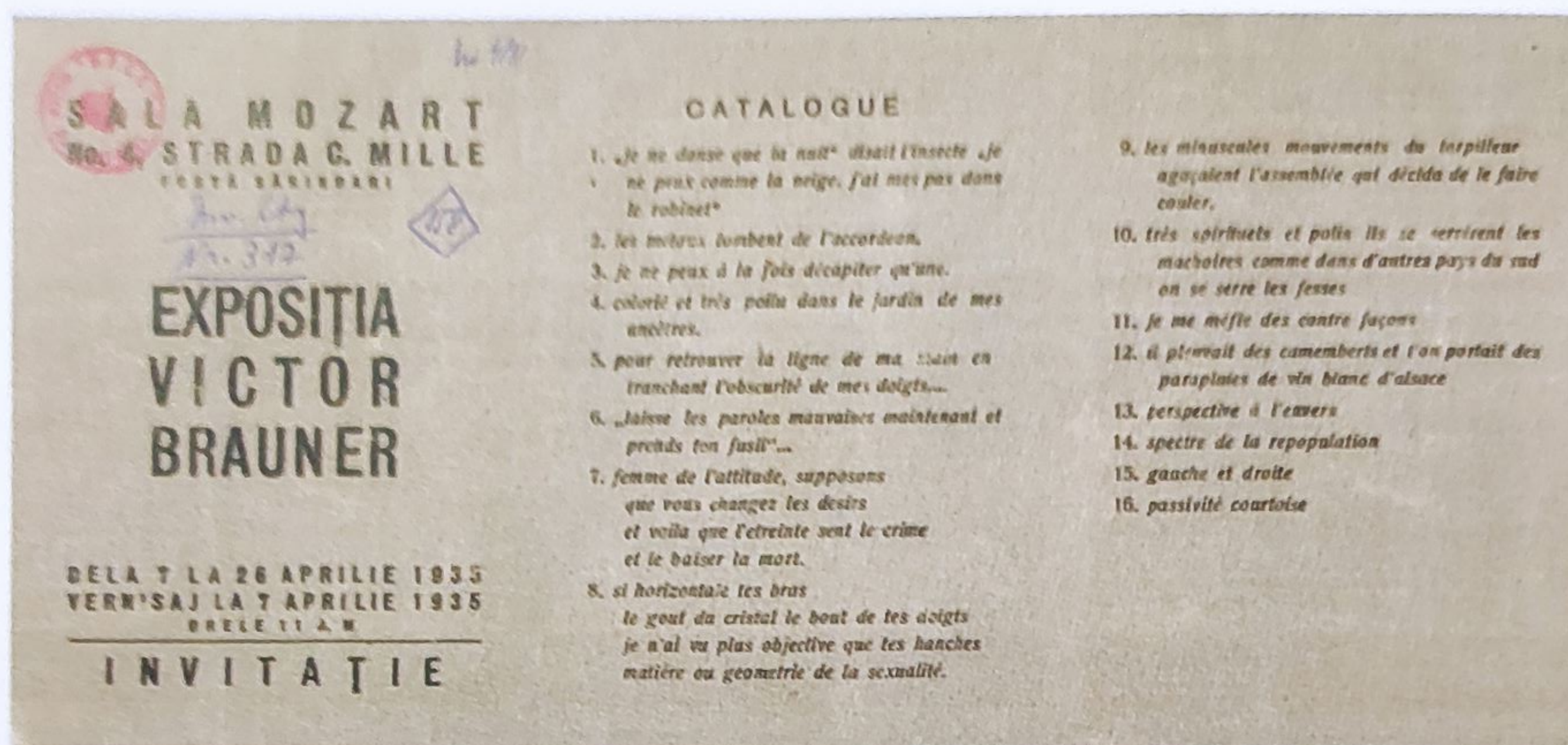


Victor Brauner, *Le ver luisant* (1933), Paris, Musée National d'Art Moderne.

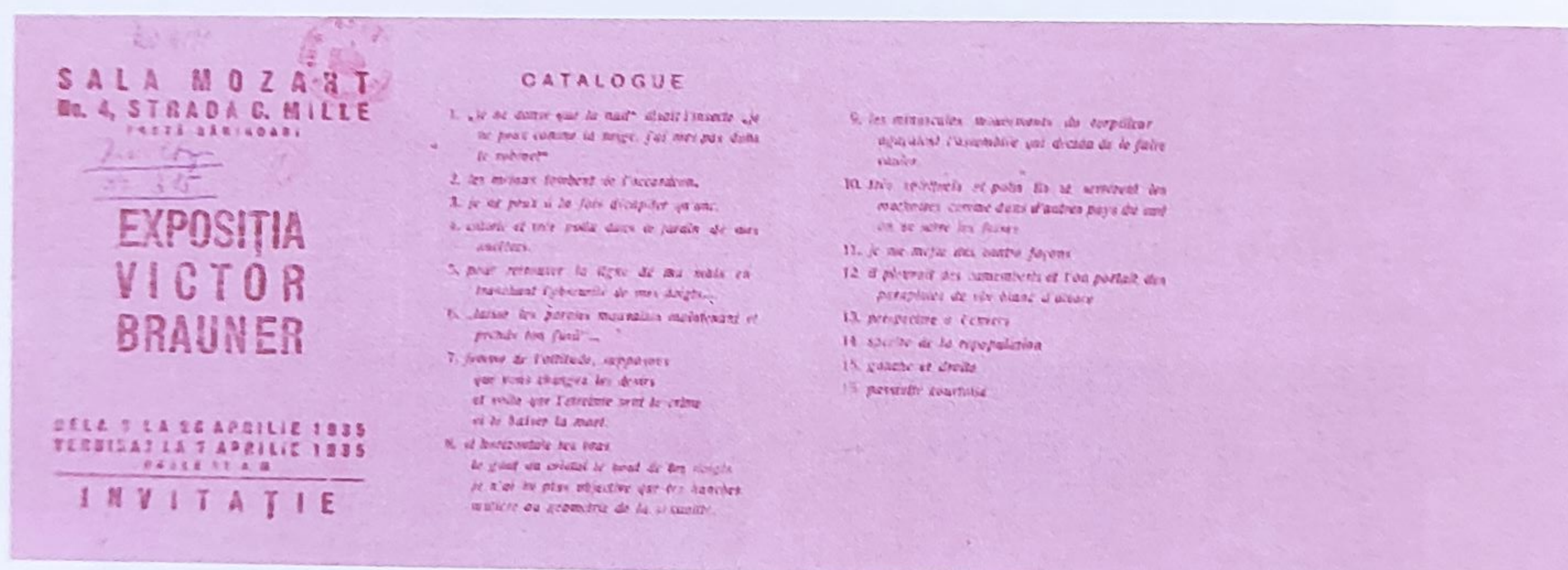
Victor Brauner, *Conspiration* (1934), Paris, Musée National d'Art Moderne.



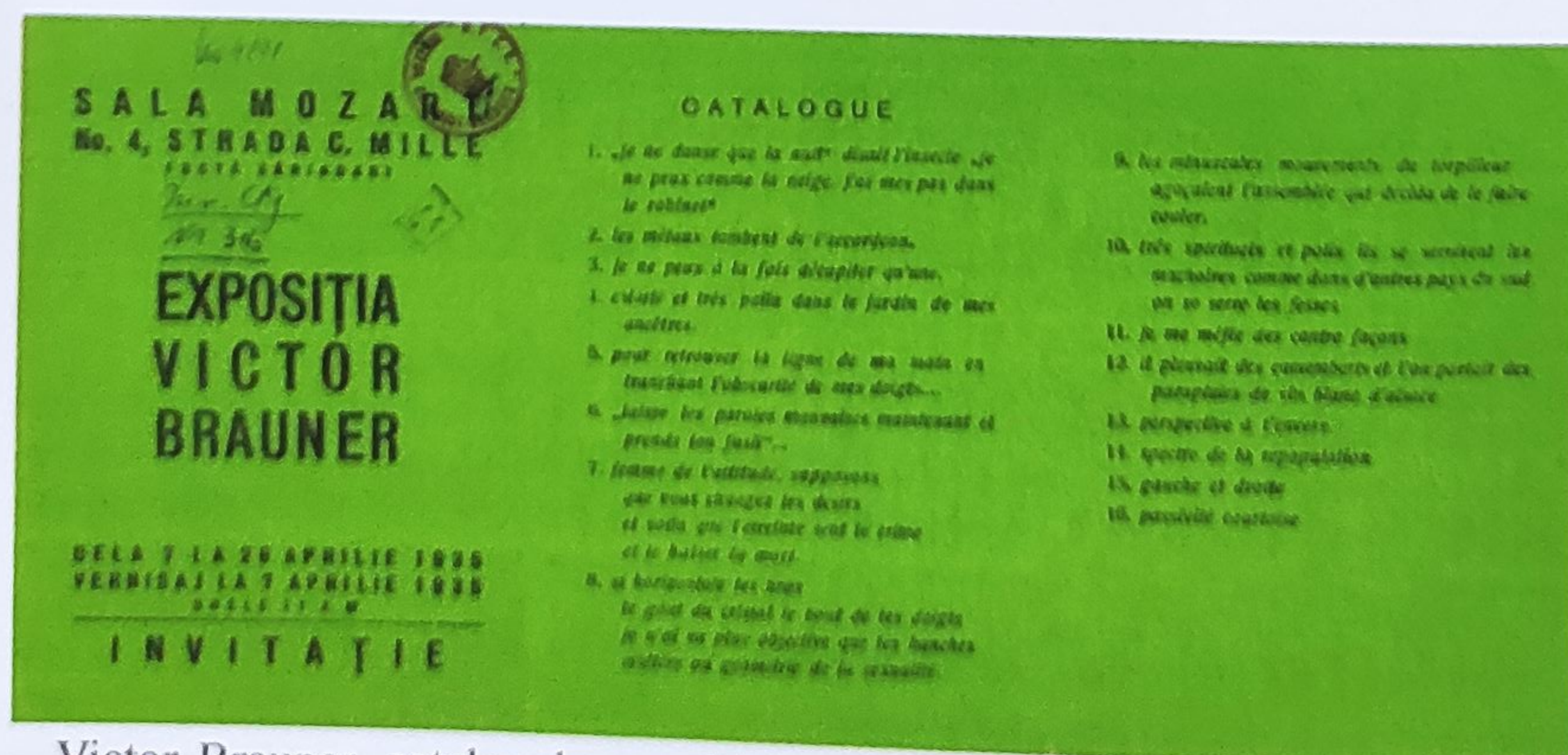
Victor Brauner, catalogul expoziției din 1924 (interiorul pliantului reproduce una dintre pictopoezii, alături de două coloane cu cifre, indicând cincizeci de poziții corespunzătoare operelor expuse).



Victor Brauner, catalogul expoziției din 1935, deschisă la Sala Mozart (tipărit pe hârtie gri).

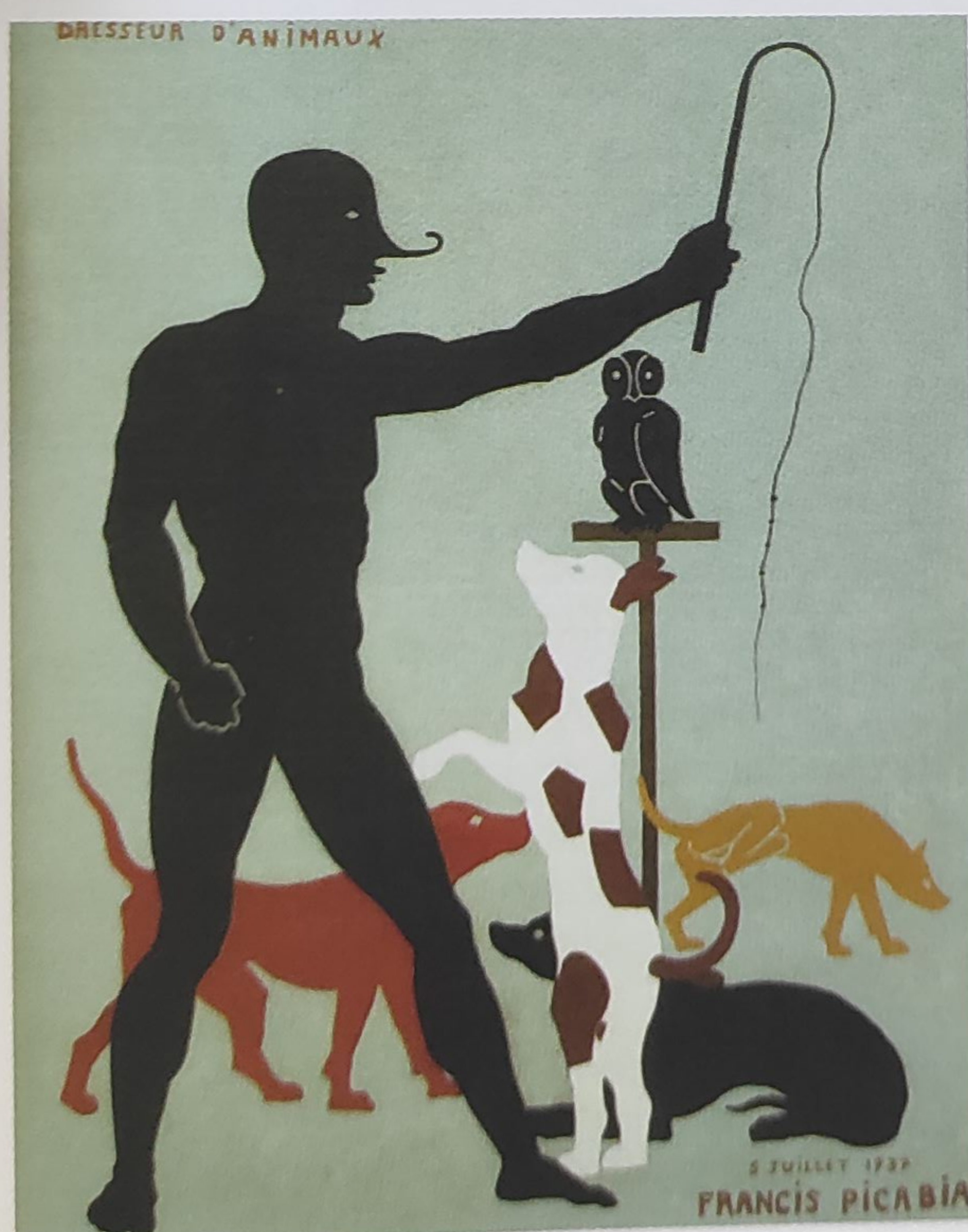


Victor Brauner, catalogul expoziției din 1935, deschisă la Sala Mozart (tipărit pe hârtie roșie).



Victor Brauner, catalogul expoziției din 1935, deschisă la Sala Mozart (tipărit pe hârtie verde).

Victor Brauner, *Personaj cu balaur* (1931), București, Colecția Federației Comunităților Evreiești din România.



Francis Picabia, *Dresseur d'animaux* (1923), Paris, Musée National d'Art Moderne.



Boulevard Montparnasse (1931), photographie de
Victor Brauner.

reproșat „elevului său”. Schimbul de idei dintre Duchamp și Brâncuși a avut însă un dublu sens: în timp ce-i dăruia sculptorului cărți referitoare la a patra dimensiune, încercând să-l transforme într-un „adept” al geometriilor noneuclidiene, Duchamp își însușea strategia care-i îngăduia lui Brâncuși să „vizualizeze” ideile platoniciene invizibile. În felul acesta, Duchamp nu mai era constrâns să reproducă doar „umbrele” tridimensionale ale realităților cvadridimensionale, ci, stabilind un raport de echivalență între aceste realități și ideile platoniciene, devenea posibilă reprezentarea unei lumi cvadridimensionale prin mijloace pur plastice, fapt dovedit de demersul lui Brâncuși. Sculptorul era încredințat că operele sale nu înfățișau „carcasa materială și pieritoare” a lucrurilor și a ființelor pe care le reprezenta, ci însăși „esența” lor, identificabilă „ideilor” platoniciene. Judecând după însemnările cuprinse în cele două „cutii” și luând în considerare motivele iconografice prezente în *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, devenim conștienți că Duchamp acționa aidoma unui autentic platonician. Iată un exemplu extras din *Cutia albă*, care sprijină afirmația noastră:

„Aceste culori native în (fenomenul de – *n.n.*) apariție, determină culorile reale, cu schimbări datorate luminării exterioare, în (fenomenul de – *n.n.*) aparență, prin colorare fizică. În general, ele sunt raportate la materii. Există o singură culoare nativă «chocolat», care servește la determinarea (cromatică – *n.n.*) tuturor ciocolatelor.”³⁷¹

Demonstrația lui Duchamp se sprijină pe noțiuni corelative. Acestea își află corespondentul în raporturile dihotomice ale gândirii lui Platon. „Culori originare” („native” în textul mărturiei) / „culori reale”, „apariție” / „aparență” sunt noțiuni extrase din textele lui Duchamp, care-și dezvăluie potențiala semnificație platoniciană abia prin raportare la textele filosofului. Astfel, „culorile originare” și „apariția” ar putea ține de lumea ideilor, „culorile reale” și „aparența” nefiind decât reflexul palid al celor dintâi în lumea materiei.

Revenind asupra finalului mărturiei, devine limpede că realitatea pe care Duchamp o desemnează prin sintagma „culoare originară «chocolat»” este arhetipul cromatic al „tuturor ciocolatelor”, cuvântului „arhetip” urmând a-i fi atașată semnificația sa platoniciană.

Din interpretarea a două mărturii ale lui Duchamp consemnate de Arturo Schwarz, rezultă că siluetele ce-i întruchipează pe celibatari sunt arhetipuri platoniciene:

³⁷¹ „Ces couleurs natives dans l'apparition déterminent les couleurs réelles à changements dus à l'éclairage extérieur dans l'apparence par teinture physique. Elles se rapportent généralement à des matières. Il y a une seule couleur native chocolat qui sert à déterminer tous les chocolats.” Marcel Duchamp (Michel Sanouillet), *op. cit.*, p. 121.

„Mulajele masculinității nu sunt formele înseși, căci acestea se află în interior, mulajele sunt mai degrabă un soi de catafalcuri, de sicrie. Un sicriu vertical pentru fiecare formă – și este limpede că sicriele nu iau forma cadavrelor aflate în interiorul lor. Pentru a simplifica lucrurile, n-am vrut să intru-n detaliul fiecărei forme – iar ideea mea de-a folosi gazul a fost bună, căci gazul putea împrumuta forma lucrului, scutindu-mă astfel de-a-l mai desena efectiv; căci ideea lucrului era mai importantă decât desenul însuși; și apoi desenul foarte amănunțit al unui agent de poliție mi-ar fi luat prea mult timp, probabil că m-aș afla încă la lucru“³⁷².

Cea de-a doua mărturie, variantă a celei dintâi, oferă argumente de o mai mare precizie, care conduc, așijderea, la o interpretare platoniciană a demersului lui Duchamp:

„Prin urmare, această operă întruchipează ideea de formă în sine, formele erau în interior. Mulajele erau mai degrabă un soi de catafalc, sau de sicriu... Pentru a simplifica totul, n-am dorit să detaliez excesiv aceste forme și a fost o idee bună să folosesc gazul, care putea lua forma unui lucru pe care nu eram obligat să-l mai desenez, căci ideea lucrului era mai importantă decât desenul său efectiv, iar desenul efectiv și foarte detaliat al unui polițist mi-ar fi luat prea mult timp...“³⁷³.

Citite cu atenție, cele două afirmații privitoare la „celibatari“ îl recomandă pe Duchamp ca pe un „adept“ al filosofiei lui Platon. Când afirmă că „această operă întruchipează ideea formei în sine“, artistul nu se referă la feluritele forme aflate sub incidența simțului văzului, ci, dimpotrivă, la acel principiu nevăzut care stă la temelia oricărei forme văzute. După cum pentru culoarea *chocolat* „există o singură culoare nativă «chocolat», care servește la determinarea tuturor ciocolatelor“, va trebui să admitem că „forma în sine“ este chiar principiul fondator al tuturor formelor perceptibile. Cum din forma cvadridimensională invizibilă decurge totalitatea „umbrelor sale tridimensionale vizibile“³⁷⁴, care o învăluie aidoma unei aure, admitem că „forma în sine“ la care

³⁷² Vezi nota 175.

³⁷³ „Cette œuvre réalise donc l'idée de formes en soi, les formes étaient à l'intérieur. Les Moules étaient plutôt une espèce de catafalque ou de cercueil... Pour tout simplifier, je n'ai pas voulu détailler de très près ces formes et ce fut une bonne idée d'utiliser le gaz, qui pouvait prendre la forme d'une chose que je n'étais plus obligé de dessiner, car l'idée de la chose était plus importante que son dessin effectif, et le dessin effectif très détaillé d'un policier m'aurait pris trop de temps...“ Arturo Schwarz, op. cit. (1969), pp. 19-20.

³⁷⁴ Vezi nota 354.

se referă Duchamp este un echivalent al ideii platoniciene de formă. În consecință, vom putea admite că pentru Duchamp lumea ideilor platoniciene este una și aceeași cu „regnul cvadridimensional“. Pentru domeniul creației plastice, o asemenea identificare prezintă avantaje de netăgăduit. Inventând procedeul pe care îl vom desemna prin sintagma „strategie a sicriului“, Duchamp nu se mai simțea obligat să confere un contur material realităților cvadridimensionale, întrucât era suficient să le adăpostească într-un „sicriu“ tridimensional, perceptibil prin simțul văzului. Acordând atenția cuvenită celor două variante ale mărturiei, vom observa că „uniformele“ din *Cimitirul uniformelor și livrelor* nu sunt niște uniforme „reale“ din punctul de vedere al existenței lor materiale, ci corespund „ideii platoniciene de uniformă“. În cazul în care vom extinde teoria arhetipului, a ideii, asupra exemplului oferit de *Cimitirul uniformelor și livrelor*, va trebui să admitem că Duchamp așază în golul din interiorul „sicriilor“ nimic alta decât ideea platoniciană de uniformă, de care depinde geneza tuturor uniformelor chemate, în cursul timpului, la o existență materială. Artistul considera drept utopică „desenarea“ unui asemenea principiu formator. Optând pentru varianta realismului optic, caracteristic unei arte mimetice, el ar fi fost obligat să reprezinte cu lux de amănunte totalitatea uniformelor existând pe acest pământ. De altfel, într-una din mărturii, artistul afirmă că în cazul în care s-ar fi hotărât pentru o reprezentare realistă și totodată minuțioasă a uniformei agentului de poliție, s-ar fi aflat, probabil, încă la lucru. Această observație, ce pare a fi fost formulată doar pentru a ne smulge un zâmbet, merită un comentariu mai aprofundat. Dacă ținem seamă de minuția cu care Duchamp a știut să-și ducă la bun sfârșit proiecte precum celebra *Boîte en valise* (*Cutia în formă de valiză*), sau ultima operă, realistă în exces, asupra căreia ne propunem să revenim pe parcursul prezentelor considerații, *Étant donnés... (Date fiind...)*, vom înțelege că nu răbdarea și enorma investiție de muncă îl vor fi împiedicat să reprezinte uniforma unui agent de poliție în cele mai mici detalii, ci chiar utopia proiectului. Căci ar fi fost o utopie ca în locul uniformei materiale, pe care agentul de poliție o poartă nemijlocit, să reprezinte chiar „arhetipul“ ei, ori „ideea platoniciană de uniformă“. Cedând tentației proiectului utopic, ar fi însemnat să transpună în „regnul vizibilului“ o uniformă-idee invizibilă, ținând de o lume cu patru sau „n“ dimensiuni. Dacă desenarea unei asemenea „uniforme-principiu“ ori „uniforme-idee“ ar fi fost un lucru dificil sau imposibil de înfăptuit, nu exista în schimb nici un impediment de a „umple cu gaz“ golul cvadridimensional aflat în interiorul „sicriului“. Drept urmare, acest

„mulaj gazos“ al uniformei ar fi devenit, el însuși, cvadridimensional³⁷⁵. Duchamp omite să precizeze dacă raportul plin-vid este propriu și unei lumi cvadridimensionale³⁷⁶. Iată modul umoristic, gen „știință voioasă“, care-l ajuta să depășească hotarele ce despart lumile tri-, cvadri- și n-dimensională. După cum am arătat deja, elaborarea efectivă a capodoperei *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* a avut loc la New York, în intervalul 1915-1923, pentru ca apoi să fie lăsată „definitiv neterminată“. Duchamp a invocat „lenea“ sa³⁷⁷. În momentul „abandonării“ *Geamului*, Duchamp va fi realizat eșecul demersului său, ce avea drept finalitate „vizualizarea“ unui spațiu și a unor realități cvadridimensionale. Pentru a afla adevăratele motive care l-au împiedicat să-și finalizeze capodopera, considerăm că ar trebui contopite ipoteza „lenei“ mărturisite cu utopia proiectului.

Data fiind toată această complexitate a temeliei ideologice a proiectului, cu prelungiri inerente în aspectele practice ale procesului

³⁷⁵ Este inutil să amintim că uniforme din *Cimitirul uniformelor și livrelor* sau pur și simplu *Celibatarii*, erau simple desene pe suprafața netedă a geamului. „Umplerea lor cu gaz“ era doar un proiect mental, pe care Duchamp îl va fi considerat „deja înfăptuit“ atunci când, în atelierul său newyorkez, își elabora capodopera. Semnele grafice răspândite pe suprafața *Marelui Geam* pot fi considerate drept niște repere care actualizează la nivel simbolic mecanismul prin care *Mireasa* transmite celibatarilor energia menită a le stimula erotismul. Pentru toate aceste detalii a se consulta însemnările cuprinse în *Cutia Verde*. Vezi Marcel Duchamp (Michel Sanouillet), *op. cit.* pp. 72-78.

³⁷⁶ O problemă corelativă raportului plin/vid este aceea a raportului interior/exterior. Pornind de la mulajele organelor genitale feminine realizate de Duchamp în ultima parte a activității sale creatoare și punându-le în raport cu opera postumă *Étant donnés...*, Jean Clair dezbate importanța acestui al doilea raport, considerând că este o expresie directă a interesului lui Duchamp pentru cea de-a patra dimensiune. Referindu-se la *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* și la *Étant donnés*, exegetul afirmă: „Pe suprafața *Geamului* ea (*Mireasa* – n.n.) se prezintă ochiului privitorului ca un fel de ecorșeu, ca o îngrămădire de organe indescritibile, un interior fără exterior, viscere neacoperite de piele, prin aceasta dovedindu-se conformă cu ceea ce teoreticienii celei de-a patra dimensiuni – de la Poincaré la Pawlowski – imaginau în legătură cu modul în care organismul nostru ar fi văzut de niște observatori cvadridimensionali. În schimb, în *Étant donnés*, ea apare ca un înveliș fără interior, o carcasă goală, un mulaj scobit, o scoică fără carne, o peliculă, o momeală“. „Dans le Verre, elle se présentait à l'œil comme une sorte d'écorché, un amas d'organes indescritibles, un intérieur sans extérieur, des entrailles sans peau, conforme en cela à ce que les théoriciens de la quatrième dimension – de Poincaré à Pawlowski – imaginaient concernant la façon dont notre organisme serait vu par des observateurs quadridimensionnels. En revanche, dans *Étant donnés*, elle apparaît comme une enveloppe sans intérieur, une carcasse vide, un moule en creux, une coque sans chair, une pellicule, un leurre.“ Jean Clair, *art. cit.*, p. 55. Suntem recunoscători Profesorului Philippe Junod de la Universitatea din Lausanne, de a ne fi atras atenția asupra importanței cercetărilor lui Jean Clair privind a patra dimensiune în opera lui Duchamp.

³⁷⁷ Vezi nota 271.

de creație, nu mică ne-a fost surpriza atunci când am descoperit în creația lui Victor Brauner cele două tablouri care reconstituie o parte importantă a iconografiei și a semnificației *Marelui Geam*, incluzând și „mecanismul erotic“, a cărui funcționare are drept scop „aducerea la starea de nuditate“ a *Miresei*, urmată, în mod firesc, de seducerea ei. Am avut deja ocazia să ne referim la *Passivité courtoise* și la *Cap și doi boxeri*³⁷⁸, constatând importanța influenței lui Duchamp asupra lui Brauner³⁷⁹. De asemenea, am încercat să deslușim modul în care o schemă iconografică atât de complexă și de atent elaborată, cum este aceea a *Marelui Geam*, a putut fi „încredințată“ lui Victor Brauner³⁸⁰. Date fiind aceste împrejurări, deja elucidate, ar mai rămâne de lămurit motivele care-l vor fi determinat pe Duchamp să accepte și poate chiar să dorească „difuzarea“ ideilor sale prin mijlocirea unor tablouri de șevalet. În acest sens, „cazul Brauner“ pare a nu fi fost singular. Că autorul *Marelui Geam* a resimțit și în alte împrejurări tentația de a-și transla ideile în opere ale altor artiști, influențând demersul acestora, o dovedește prezența temei *La Mariée...* în creația lui Francis Picabia³⁸¹. Această „migrare“ a motivelor iconografice este, în opinia noastră, reflexul unui *sui generis* „imperialism cultural“, de care Duchamp se pare că nu a fost străin.

Analizând împrejurările în care iconografia *Marelui Geam* a fost „translată“ asupra celor două tablouri de tinerețe ale lui Brauner³⁸², am putut constata că, potrivit unui înalt coeficient de probabilitate, „agentul“ transmitător nu a fost Duchamp însuși, ci Man Ray³⁸³. Prima dintre vizitele acestuia în atelierul din 33 West 67th Street este consemnată în cartea sa de memorii, unde cititorului îi este înfățișată imaginea unui Duchamp care trudea din greu la *Geamul* său³⁸⁴. Judecând după cele comunicate de Victor Brauner lui Ionel Jianu în 1928, deducem că Duchamp și Man Ray au început să facă publicitate încă din 1925 *Miresei...*, și nu oriunde, ci tocmai în mediile artistice europene, unde capodopera era – după cum am avut deja ocazia să constatăm – complet

³⁷⁸ Amândouă tablourile se află în România, în colecții de stat. Vezi notele 262 și 291.

³⁷⁹ Profunzimea și intensitatea acestei influențe își află adevărata măsură în gradul de dependență al celor două tablouri de programul iconografic al *Marelui Geam*.

³⁸⁰ Pentru toate aceste probleme, vezi capitolul *În jurul a două tablouri de Victor Brauner, Cap și doi boxeri și Passivité courtoise – abordare iconografică*.

³⁸¹ Vezi nota 318.

³⁸² Vezi nota 164.

³⁸³ Vezi notele 324 și 84.

³⁸⁴ Vezi nota 191.

necunoscută³⁸⁵. Este posibil ca, sosind la Paris la începutul anilor douăzeci, Duchamp să fi conștientizat că legăturile sale cu *La Mariée...* erau pe cale de a se destrăma, din moment ce nu avea nici o certitudine cu privire la întoarcerea sa la New York³⁸⁶.

Asupra stăruinței cu care Duchamp urmărea ca propriile-i idei să fie „însămânțate” în opere ale contemporanilor săi am avut ocazia să ne exprimăm. Apollinaire, Picabia și, în urma cercetărilor noastre Brauner, sunt repere certe ale acestui fenomen de influență, care presupune însă, invariabil, prezența unui „emițător” și a unui „receptor”.

Victor Brauner s-a arătat foarte receptiv la sugestiile oferite de opera lui Duchamp, căci deja în 1925, anul primei sale călătorii la Paris, elaborează prima³⁸⁷ dintre cele două pânze care, luate laolaltă, reconstituie o parte importantă a iconografiei *Marelui Geam*³⁸⁸. Mijloacele plastice la care recurge sunt cele tradiționale: perspectiva renascentistă și pictura în ulei, tehnică pe care Duchamp o detesta încă din 1912³⁸⁹. Iată motivul pentru care este legitim a ne întreba de ce

³⁸⁵ Pentru receptarea europeană a capodoperei lui Duchamp *La Mariée...*, vezi considerațiile cuprinse în capitolul *În jurul a două tablouri de Victor Brauner, Cap și doi boxeri și Passivité courtoise – abordare iconografică*.

³⁸⁶ Că Duchamp nu avea nici o certitudine cu privire la întoarcerea sa în America, rezultă din scrisoarea pe care i-o adresează prietenei și elevei sale Ettie Stettheimer, aflată la New York: „Nu mă gândesc la o întoarcere în America acum – Mai târziu, dar când? N-am nici cea mai mică idee [...]”. „*Je ne pense pas repartir en Amérique maintenant – Plus tard mais quand? Je n'ai aucune idée [...]*” Scrisoare din 26 iulie 1923. Vezi Francis M. Naumann & Hector Obalk, *op. cit.*, p. 135.

³⁸⁷ *Cap și doi boxeri*, pictat în 1925, este primul dintre cele două tablouri.

³⁸⁸ Vezi în cuprinsul prezentelor considerații capitolul *În jurul a două tablouri de Victor Brauner, Cap și doi boxeri și Passivité courtoise – abordare iconografică*.

³⁸⁹ Potrivit unei mărturisiri făcute lui Walter Pach într-o scrisoare din 27 aprilie 1915, Duchamp părea a se fi îndepărtat cu totul de pictura în ulei: „Sunt foarte fericit să aflu că ați vândut în numele meu aceste pânze și vă mulțumesc cu toată sinceritatea pentru prietenia pe care mi-o arătați. Dar mă înspăimântă gândul c-aș putea ajunge să fiu nevoit să vând tablouri, într-un cuvânt, să fiu pictor”. „*Je suis très heureux lorsque j'apprends que vous m'avez vendu ces toiles et je vous remercie très sincèrement de votre amitié. Mais j'ai peur d'en arriver à avoir besoin de vendre des toiles, en un mot d'être artiste peintre*”. Cuvintele sunt subliniate de Duchamp. Vezi Francis M. Naumann & Hector Obalk, *op. cit.*, p. 36. Ostilitatea în raport cu pictura de șevalet subzistă la Duchamp, dobândind uneori accente extremiste. Iată o dovadă ce datează din 1936: „Atitudinea mea în raport cu arta este aceea a unui ateu față de religie. Aș prefera să fiu împușcat, să mă sinucid, sau să ucid pe-un altul, decât să mă întorc la pictură”. „*Meine Haltung gegenüber der Kunst ist die eines Atheisten gegenüber der Religion. Lieber würde ich erschossen, mich selbst töten oder jemand anderen töten, als nochmals zu malen.*” ***, „Cubism to Cynicism”, în *Time* (New York), XXVIII/9, 31 august 1936, *apud* Serge Stauffer, *op. cit.*, p. 29.

autorul *Marelui Geam* a acceptat această revenire la o tehnică și la o formă de figurare a spațiului pe care le considera de mult perimate? Avem în vedere pictura în ulei și spațiul tridimensional, redat prin mijloacele convenționale ale perspectivei clasice. Cuvântul „vulgarizare“ ar putea fi răspunsul corect. Se pare că Duchamp dorea cu orice preț să informeze mediile artistice pariziene cu privire la *Marele Geam*, operă pe care a abandonat-o în America, lăsând-o în grija prietenilor săi, soții Louise și Walter Arensberg și, ulterior, în aceea a Katherinei S. Dreier. În decursul timpului, toți aceștia au împlinit pe lângă Duchamp un dublu rol: pe acela de sprijinitor și mecena.

Revenind la problemele spațiului plastic, se subînțelege că reprezentarea tradițională, întemeiată pe spațiul tridimensional, era mai potrivită într-o asemenea întreprindere de vulgarizare. Dorind să ușureze transmiterea și, desigur, receptarea ideilor cuprinse în *Geamul* său, Duchamp era interesat de transpunerea lor într-un limbaj accesibil publicului. Întrucât capodopera se afla în America, iar suportul ei ideologic alcătuit din numeroase notițe și desene era cunoscut doar celor mai apropiați prieteni și colaboratori³⁹⁰, va trebui să admitem că inițiativa informării mediilor artistice pariziene îi va fi revenit lui Duchamp, în vreme ce transmiterea către terți – bunăoară către Brauner – a unor repere iconografice precise, o dată cu semnificația acestora, va fi fost lăsată în seama apropiaților, cel mai probabil în aceea a lui Man Ray. Încredințând direct sau indirect lui Brauner misiunea de a „reconstrui“ *Marele Geam* pornind de la o concepție și o tehnică tradițională, Duchamp va fi avut în vedere faza inițială a proiectului său, când *La Mariée...* urma să se prezinte ca simplă pictură de șevalet, realizată în tehnica uleiului. Or, am avut deja ocazia să constatăm în ce măsură „uleiul“ îi repugna lui Duchamp în perioada de după 1912. Este posibil ca această aversiune să stea la originea alegerii lui Brauner în calitate de vremelnice „substitut“ al lui Duchamp³⁹¹. Judecând după

³⁹⁰ *Cutia Verde* nu era încă publicată, iar însemnările din *Cutia albă* aveau să fie aduse la cunoștința publicului câteva decenii mai târziu, după descoperirea lor întâmplătoare. Deși Breton publicase în 1922 primul text monografic închinat tânărului Duchamp, el nu deținea nici cea mai firavă informație referitoare la capodopera aflată în curs de elaborare, în afară de faptul că aceasta exista (vezi nota 87). În problema etapelor elaborării, a aspectelor pur tehnice și a semnificației *Marelui Geam*, cel mai avizat dintre prietenii lui Duchamp a fost Man Ray. Francis Picabia avea și el acces la tezaurul de idei atașat capodoperei. Vezi nota 318.

³⁹¹ Duchamp pare a fi fost preocupat de „multiplicarea“ personalității sale, din moment ce, mai în glumă, mai în serios, și-a inventat „dublul“ său feminin, Rose Sélavy. În aceste condiții, descoperirea unui „substitut“, a unei pasagere „sosii artistice“ în persoana tânărului Victor Brauner încetează să mai surprindă. Nu trebuie pierdută

hotărârea cu care a acționat, se pare că „vulgarizarea“ *Marelui Geam* în mediile artistice europene și mai cu seamă în cele pariziene, era percepută ca fiind de cea mai mare urgență. Publicarea în 1934 a *Cutiei verzi* o dovedește, credem, cu prisosință. Ne putem totuși întreba de ce alegerea lui Duchamp s-a oprit asupra lui Victor Brauner, de ce tocmai acestuia i-a fost încredințată misiunea de-a „reconstitui“, prin mijloace plastice tradiționale, mesajul *Marelui Geam*, o capodoperă pe care însuși autorul ei o considera revoluționară? Deocamdată, întrebarea poate primi un răspuns doar ipotetic, determinat, în opinia noastră, de vârsta pe care Brauner o avea la începutul lui 1925: în momentul sosirii sale la Paris, pictorul încă nu împlinise douăzeci și doi de ani. Putem așadar deduce că, aflat în plină tinerețe, spiritul său avea capacitatea de a se deschide nelimitat sugestiilor și ideilor noi. Al doilea motiv pentru care Duchamp îl va fi „ales“, trebuie căutat în opțiunile sale avangardiste: Brauner era deja un adept al dadaismului³⁹² și gata să adere la mișcarea suprarealistă. Or, în afară de aversiunea sa pentru tehnica uleiului, practică în mod predilect de pictorii suprarealiști, Duchamp aprecia arta acestora:

„La început, suprarealismul a preluat o parte neînsemnată a dadaismului, devenind ulterior o formă pozitivă a evoluției artistice, cu drepturi proprii, fundamentată pe vis, pe inconștient și fantezie. Suprarealiștii erau mai degrabă interesați de estetică decât de viață. Privitor la pictură, se poate afirma că suprarealismul țintea către reabilitarea inconștientului. Întreaga perioadă ce începe cu Courbet și Delacroix, trecând prin impresionisti, pointiliști, fovi, cubiști, a fost preocupată de percepția retiniană. [...] Domeniul vizibilului se oprea la pânză și la retină. Marele avantaj al suprarealiștilor a fost acela de a-l fi determinat atât pe privitor, cât și pe artist să recurgă la substanța cenușie“³⁹³.

din vedere nici ipoteza că Duchamp urmărea să adune în jurul capodoperei și al persoanei sale echivalentul modern ori poate chiar avangardist al unei „școli“, care să-i accepte ideile și să contribuie la răspândirea lor.

³⁹² Pentru apropierea lui Brauner de dadaism și suprarealism în perioada sa „românească“, a se consulta în cuprinsul prezentelor considerații subcapitolele *Faza pictopoetică, un antisuprarealism deghezat* și *O formă de suprarealism „subînțeleș“*.

³⁹³ „Der Surrealismus übernahm am Anfang einen kleinen Teil Dadas, wurde aber dann eine positive Entwicklungsform in seinen eigenen Rechten, begründet auf dem Traum, dem Unbewußten und der Phantasie. Die Surrealisten interessierten sich mehr für die Ästhetik als für das Leben. Mit Bezug auf die Malerei kann man sagen, daß der Surrealismus auf die Rehabilitation des Unbewußten abzielte. Die gesamte Periode seit Courbet und Delacroix, via Impressionisten, Pointilisten, Fauvisten, Kubisten, war mit dem retinalen Sehen beschäftigt. [...] Das Sichtbare endete bei der Leinwand und beim Auge. Der große Pluspunkt der Surrealisten war, daß sie sowohl beim Zuschauer wie beim Künstler wieder den Gebrauch der grauen Substanz

Judecând după unele detalii din *Cap și doi boxeri* și *Passivité courtoise*, deducem că – sprijinit de Man Ray – Brauner a aprofundat cu maximă seriozitate *Marele Geam*, inclusiv ideile legate de cea de-a patra dimensiune. Am avut deja ocazia să constatăm că deslușirile scrise care urmau să însoțească *Marele Geam* sub forma unui catalog³⁹⁴ au fost divulgate de Duchamp abia începând cu 1934, prin editarea *Cutiei verzi* și, după decenii, prin editarea celei albe. De asemenea, am putut constata că primul text exegetic consacrat capodoperei a fost semnat de Breton tot în 1934³⁹⁵. Ținând seamă de interesul pretimpuriu manifestat de Brauner pentru capodopera lui Duchamp – elaborarea celor două tablouri trebuie încadrată în intervalul 1925-1930 –, deducem că, în ordine cronologică, Breton era abia al doilea „vulgarizator” al *Marelui Geam*, însă, fără nici o îndoială, primul în ordinea celebrității. Chiar dacă Brauner elaborase în 1925 *Cap și doi boxeri* – așadar cu nouă ani înainte ca *Phare de la Mariée* să vadă lumina tiparului –, numele său era departe de-a fi egalat notorietatea numelui lui Breton. Iată motivul pentru care ne surprinde încrederea pe care Duchamp i-a acordat-o tânărului pictor, de curând venit din România. Este util a ne aminti că în acea perioadă avangardiștii români stabiliți la Paris sau aflați doar în trecere îl frecventau asiduu pe Brâncuși. Între aceștia s-a aflat, cu siguranță, și Victor Brauner³⁹⁶. Dintre obișnuiții atelierelor din Impasse Ronsin 11 mai trebuie amintiți Marcel Duchamp, Man Ray și Tristan Tzara, fapt confirmat de fotografia care îi înfățișează laolaltă, în calitate de oaspeți ai sculptorului³⁹⁷. După cum am arătat, nu este exclus ca în perioada elaborării celor două tablouri, *Cap și doi boxeri* și *Passivité courtoise*, Brauner să-l fi cunoscut pe Duchamp la Brâncuși, chiar dacă documentele păstrate în arhiva sculptorului nu ne informează asupra unei asemenea întâlniri. Duchamp și Man Ray erau prezenți în 1925 la Paris, anul primei călătorii a lui Brauner în Franța. Coroborând diferitele mărturii, a fost posibil să reconstituim du-te-vino-ul lui Duchamp între New York și Paris³⁹⁸, pentru a demonstra că o întâlnire Brauner-Duchamp

einführten.” Dorothy Norman, „Two Conversations: Marcel Duchamp and Tristan Tzara”, în *The Yale University Library Gazette* (New Haven), 60/1-2, octombrie 1985, pp. 77-79, apud Serge Stauffer, *op. cit.*, p. 42.

³⁹⁴ Vezi nota 203.

³⁹⁵ Vezi notele 87, 207 și 246.

³⁹⁶ Vezi Sarane Alexandrian, *Victor Brauner*, Paris, Oxus, 2004, p. 28. Vezi și nota 84.

³⁹⁷ Vezi *Les carnets de l'atelier Brancusi, regards historiques – Brancusi & Duchamp*, Paris, Centre Pompidou, 2000, p. 32.

³⁹⁸ Vezi nota 190.

ar fi fost posibilă în intervalul 1925-1930. Doar o asemenea circumstanță ar putea explica precizia cu care Brauner mânuia atât detaliile iconografice ale *Marelui Geam*, cât și concepțiile autorului acestuia cu privire la spațiul tri-, cvadri- și multidimensional. Pictorul părea a fi la curent cu preocupările lui Duchamp legate de „percepția” cvadridimensională. O însemnare din *Cutia albă*, redactată pe dosul unei facturi de gaz din 11 noiembrie 1914 precizează:

„O circumferință trece (pentru ochiul 3 dimsl ce se deplasează deasupra și dedesubt, până când raza sa vizuală se confundă cu planul ce conține circumferința) prin multe forme determinate în mod convențional de legile perspectivei lineare. (O sferă pentru ochiul 3 dimsl este mereu egală sieși, indiferent din ce punct ar fi privită.) Însă o sferă (pentru percepția 4 dimsl deplasându-se cvadridimensional până ce razele ei devin razele vizuale ale ochiului 3 dimsl obișnuit) trece prin multiple forme, de la sfera 3 dimsl ce-și diminuează încetul cu încetul volumul, dar fără a-și diminua raza, până la simpla circumferință plană”³⁹⁹.

Însemnarea trebuie coroborată cu următoarea:

„În continuum-ul 4 dimsl, *planul* este văzut întotdeauna ca linie. Este lipsit de o dezvoltare perspectivală. Linia este *văzută* ca punct. De urmărit în ce mod este *văzut* volumul. (*De definit această percepție de ansamblu.*) Obiectul 3 dimsl *văzut* în continuum-ul 4 dimsl este *perceput în ansamblu* (Oare are un verso și un recto, aidoma planului *văzut* în spațiu?)”⁴⁰⁰.

Confruntând cele două însemnări, deducem că, potrivit lui Duchamp, un reduționism având drept rezultat percepția în suprafață este specific vederii cvadridimensionale. Iată motivul pentru care este util a lua din nou în discuție tabloul *Passivité courtoise*. Ne amintim că acesta poate

³⁹⁹ „Une circonférence passe (pour l'œil 3 dimsl se déplaçant au-dessus et au-dessous jusqu'à ce que le rayon visuel soit dans le plan contenant la circonférence) par beaucoup de formes déterminées conventionnellement par les lois de la perspective linéaire. (Une sphère pour l'œil 3 dimsl est toujours égale à elle-même quel que soit le point de vue). Mais une sphère (pour la perception 4 dimsl se déplaçant 4 dimensionnellement jusqu'à ce que les rayons deviennent les rayons visuels de l'œil 3 dimsl ordinaire) passe par beaucoup de formes depuis sphère 3 dimsl diminuant peu à peu de volume sans diminuer de rayon jusqu'à simple circonférence plane.” Marcel Duchamp (Michel Sanouillet), *op. cit.*, p. 126.

⁴⁰⁰ „Dans le continu 4 dimsl, le plan est toujours vu comme une ligne. Il n'a plus de développement perspectif. La ligne est vue comme point. Développer comment est vu le volume. (Définir cette perception d'ensemble). L'objet 3 dimsl vu dans le continu 4 dimsl est perçu d'ensemble (A-t-il un envers et un endroit comme le plan vu dans l'espace?)” *Ibidem*, p. 128.

fi „descompus“ în două imagini distincte din punctul de vedere al reprezentării plastice: una tridimensională, alcătuită în funcție de regulile perspectivei clasice, iar alta marcată de transparență și planeitate. Cum Brauner propune receptarea lor simultană, nu este exclus ca artistul să fi dorit să sugereze că prima e hărăzită ochiului obișnuit și percepției tridimensionale, în vreme ce a doua e consacrată ochiului și vederii cvadridimensionale. Dar atunci, adevărata „temă“ a tabloului ar putea fi trecerea din lumea tri- în cea cvadridimensională și viceversa. *Mulajele masculinității*, împrumutate de la Duchamp, însă redată într-o versiune plană, precum și vecinătatea dintre acestea și manechinul tridimensional închipuind un bărbat, sunt, în opinia noastră, ilustrarea literală a acestei treceri. Suprapunerea celor două imagini și perceperea lor simultană pare a sublinia ideea coexistenței celor două lumi, tri- și cvadridimensională. De altfel, procedeul reprezentării plane, cu repercusiuni asupra semnificației operei, l-a preocupat pe Brauner încă din 1925, când a pictat *Cap și doi boxeri*. În ordine cronologică, acesta este primul⁴⁰¹ dintre cele două tablouri ce trebuie puse în legătură cu *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*. Ne amintim că și în acest tablou sunt de regăsit două detalii pe care Brauner le-a „extras“ din iconografia concepută de Duchamp: *Meciul de box* și *Rochia miresei*⁴⁰². După cum am arătat deja, primul dintre cele două detalii a fost doar proiectat⁴⁰³, fără a deveni vreodată parte a *Marelui Geam*. Al doilea, în schimb, a fost realizat efectiv și „sacrificat“ ulterior, în timpul restaurării întreprinse de Duchamp în 1936. O fotografie⁴⁰⁴ din acest an ni-l înfățișează pe artist alături de Katherine S. Dreier la West Redding, Connecticut. Surprinsă de aparatul de fotografiat în interiorul reședinței sale, unde, deasupra bibliotecii, tronează pânza *Tu m' – o întoarcere*

⁴⁰¹ Ordinea în care cele două tablouri au fost pictate nu este, credem, întâmplătoare. Ea poate fi un argument care susține însușirea de către Brauner a concepțiilor lui Duchamp legate de „percepția cvadridimensională“. Elaborând prima dintre pânze, Brauner pare a-și fi consacrat energiile creatoare rezolvării plastice a problemelor legate de perceperea prin mijlocirea ochiului anatomic, tridimensional, a realităților cvadridimensionale. Acesta este, credem, motivul pentru care, pictând *Cap și doi boxeri*, el s-a supus cu totul unei viziuni „în suprafață“, căci, potrivit lui Duchamp, entitățile lumii cvadridimensionale sunt percepute de „ochiul tridimensional“ ca simple suprafețe, despre care nu se știe însă dacă au un recto și un verso.

⁴⁰² Vezi în cuprinsul prezentelor considerații capitolul *În jurul a două tablouri de Victor Brauner, Cap și doi boxeri și Passivité courtoise – abordare iconografică*.

⁴⁰³ Vezi reproducerea desenului pregătitor în Serge Stauffer, *op. cit.* (1994), p. 86.

⁴⁰⁴ Vezi reproducerea fotografiei în Anne d'Harnoncourt și Kynaston McShine (editori), *Marcel Duchamp*, The Museum of Modern Art and Philadelphia Museum of Art, New York, 1973, p. 20 (retipărit în 1989 la Prestel Verlag, München).

târzie și silnică a lui Duchamp la pictură –, colecționara pare a se adresa artistului. Rezemat de *Marele Geam*, acesta privește către gazda sa. Se știe că Miss Dreier era și avea să fie și în continuare „păzitoarea” devotată a *Marelui Geam*⁴⁰⁵, împlinind în raport cu artistul un întreg rol: de susținătoare, de prietenă și de mecena. După numeroasele fisuri, care se distribuie simetric pe ambele panouri ale *Geamului*, realizăm că acesta tocmai fusese restaurat.

Ținând seamă de însemnările cuprinse în *Cutia albă* și de cele două tablouri prin care Brauner abordează tema *Miresei*, vom sfârși prin a constata că în urma zadarnicelor tentative ale lui Duchamp de a „capta” imagini cvadridimensionale, o „recădere” în lumea trivială a celor trei dimensiuni ale spațiului, postulate de geometria euclidiană, era inevitabilă. Avem convingerea că Duchamp conștientizase acest eșec. Atunci când, i-a „încredințat” lui Brauner – direct sau mijlocit – tema *Miresei*, el era, de fapt, preocupat de „vulgarizarea” propriei opere. Este posibil ca soluțiile plastice propuse de Brauner să nu-l fi satisfăcut. Acesta ar putea fi unul din motivele care l-au determinat să reia către sfârșitul carierei sale artistice tema *Miresei*. Pentru ca procesul întoarcerii din spațiul cvadri- în cel tridimensional să fie complet, Duchamp a creat „o a doua *Mireasă*”, concepută sub forma unei instalații. Avem în vedere *Étant donnés* : 1. *La chute d'eau*, 2. *Le gaz d'éclairage* (*Date fiind: 1. Cascada, 2. Gazul de iluminat*), operă postumă, elaborată în secret în intervalul 1946-1966⁴⁰⁶. Raportul de echivalență dintre *Étant donnés...* și *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* a fost evidențiat de Anne d'Harnoncourt și Octavio Paz⁴⁰⁷.

Ne putem întreba care vor fi fost motivele care l-au determinat pe Duchamp să conceapă o a doua variantă a *Miresei* sale – o a treia dacă avem în vedere pânzele lui Brauner –, de această dată sub forma unei construcții volumetrice desfășurate în spațiu. *Étant donnés...* este un

⁴⁰⁵ „Pentru mine ar fi o mare ușurare să știu că, în cazul în care-l cumpărați, *Geamul* n-ar mai trebui mutat din loc. [...] *Geamul* apasă greu pe inima și pe conștiința mea.” „*Es wäre für mich eine große Beruhigung zu wissen, daß das Glas nicht bewegt werden muß, wenn Sie es nehmen. [...] Das Glas lastet schwer auf meinem Herzen und meinem Gewissen.*” Scrisoare din 16 iulie 1942, adresată de Katherine S. Dreier soților Louise și Walter Arensberg. Arhiva Arensberg, Philadelphia Museum of Art, apud Dieter Daniels, *op. cit.*, p. 137.

⁴⁰⁶ *Étant donnés* se află la Muzeul de Artă din Philadelphia, ca donație a Fundației Cassandra (Cassandra Foundation).

⁴⁰⁷ Vezi Anne d'Harnoncourt și Kynaston McShine, *op. cit.* (1973) și Octavio Paz, *Nackte Erscheinung – das Werk von Marcel Duchamp*, Frankfurt, Suhrkamp, p. 105 ș.u. (ediția originală, *Aparencia desnuda, La Obra de Marcel Duchamp*, Ediciones Era S. A., México D. F., 1978).

fel de dioramă care, combinând obiectul tridimensional cu imaginea plană, mimetică, generează iluzia unei continuități spațiale, aptă a se substitui realității înseși. Prin modelarea, sau mai degrabă prin mularea trupului sculptoriței Maria Martins⁴⁰⁸, Duchamp pare a fi descoperit o nouă modalitate care înlesnește o *sui generis* includere în imagine a celei de-a patra dimensiuni. Angajând resursele unui hiperrealism *avant la lettre*, noua modalitate este întemeiată, în opinia noastră, tot pe raportul umbră/realitate, aparență/esență, propriu filosofiei platoniciene. Judecând după însemnările din cele două „cutii” și după convingerea lui Duchamp că a patra dimensiune este „încifrată” în structurile *Marelui Geam*, rezultă că artistul era înzestrat cu o abilitate specială, care-i îngăduia să „recunoască” umbrele tridimensionale pe care entitățile cvadridimensionale le proiectau asupra lumii noastre. Întrucât prin exercitarea simplei însușiri a văzului, înțeleasă în dimensiunea ei fiziologică, privitorul nu poate depăși „hotarele” celor trei dimensiuni ale spațiului euclidian, el devine „prizonier” al acestor coordonate, aidoma personajelor din grota platoniciană. Dar atunci trebuie oare să admitem că în opera lui Duchamp „umbrele” tridimensionale proiectate dintr-o lume cvadridimensională coexistă în devălmășie cu ființele tridimensionale obișnuite? Răspunsul este fără nici o îndoială afirmativ, din moment ce, prin transparența sa, *Marele Geam* sugerează o asemenea coabitare⁴⁰⁹. Ar rămâne de descoperit principiile care l-au călăuzit pe Duchamp în „trierea” banalelor realități tridimensionale de umbrele – tridimensionale și ele – proiectate dintr-o lume cu patru dimensiuni. Un posibil răspuns ar putea fi găsit în diferența dintre cuvintele „apariție” și „aparență”, menționate de Duchamp în *Cutia albă*. În vreme ce „apariția” corespunde esenței lucrurilor, modelului lor ideal, „aparență” este un fel de „umbră” a celei dintâi⁴¹⁰. Amintindu-ne că modelul de care Duchamp s-a slujit spre a extrage mulajul feminin din *Étant donnés...* era chiar iubita lui, considerăm că artistul izbutea să treacă de la aparență la apariție lăsându-se călăuzit nu de pura indiferență, cum proceda atunci când își alegea *ready-made*-urile, ci, dimpotrivă, de cel mai arzător dintre

⁴⁰⁸ Iubita lui Duchamp în perioada elaborării operei postume *Étant donnés...* Vezi studiul pregătit de intitulat *Étant donnés : Maria, la chute d'eau et le gaz d'éclairage* (Date fiind: Maria, cascada și gazul de iluminat), în Arturo Schwarz, *op. cit.* (2000), cat. 526, p. 790.

⁴⁰⁹ Pe coperta numărului din iulie 1945 al revistei *Vogue*, pot fi deslușite în mod limpede trăsăturile și silueta unui manechin, surprins de camera fotografică prin transparența *Marelui Geam*. Vezi Dieter Daniels, *op. cit.*, p. 139.

⁴¹⁰ Vezi capitolul *Apparence et apparition*, în Marcel Duchamp (Michel Sanouillet), *op. cit.*, pp. 120-121 ș.u.

sentimente. Se pare că acesta îi indica într-un mod cât se poate de exact „umbra vizibilă“ proiectată în imediata sa proximitate de o faptură cvadridimensională invizibilă. Henri Poincaré – ale cărui studii sunt amintite de Duchamp în *Cutia albă*⁴¹¹ – a „identificat“ aceste fapte. Potrivit matematicianului ele sunt „[...] susceptibile de-a fi definite în mod precis, aidoma celor din spațiul obișnuit, [...] fără a putea fi însă reprezentate în vreun fel oarecare“⁴¹².

În pofida interesului regăsit pentru problema celei de-a patra dimensiuni din *Étant donnés...*, vom afirma că trecerea de la a patra dimensiune la cele trei dimensiuni ale spațiului euclidian are, pentru Duchamp, semnificația unei abdicări. O afirmă chiar artistul, într-un interviu din 1966:

„Aș zice că iubesc a patra dimensiune ca pe o dimensiune în plus a existenței noastre. Noi am cunoscut un matematician amator, Princet, cu care obișnuiam să discutăm. Vedeți, acum nu trăiesc decât în trei dimensiuni“⁴¹³.

Este fără îndoială semnificativ că mărturia datează din timpul elaborării ultimei opere, *Étant donnés...*, creată într-o totală izolare și în secret. Ne imaginăm că Duchamp trudea deja de mai mulți ani la instalația expusă astăzi la Muzeul de Artă din Philadelphia, în momentul în care aparatul fotografic l-a surprins jucând șah în mijlocul tablourilor și al *ready-made*-urilor, la vernisajul primei sale expoziții retrospective din 1963, de la Pasadena. Îmbrăcat într-un costum negru, devenit „uniformă“ a bărbaților vremurilor moderne, artistul se află așezat în fața eșichierului, concentrat asupra partidei. În fața lui, împlinind funcția adversarului, șade o tânără cu desăvârșire nudă. Cei doi jucători se profilează pe suprafața *Marelui Geam*, devenit fundal al partidei de șah. Duchamp și partenera sa par a relua, în mod simbolic, „drama erotică“ pe care artistul a încifrat-o în structurile vizuale ale capodoperei. Potrivit însemnărilor lui Duchamp, acumulate în cutiile verde și albă, *Marele Geam* e o „mașină“ erotică al cărei mecanism se blochează,

⁴¹¹ *Ibidem*, p. 138.

⁴¹² „[...] susceptibles de définition précise comme ceux de l'espace ordinaire, [...] mais [que] nous ne pouvons en aucune façon représenter“. Henri Poincaré, *Analysis Situs* (1895), citat în *Marcel Duchamp dans les collections du Centre Georges Pompidou – Musée National d'Art Moderne*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2001, p. 130.

⁴¹³ „Ich würde sagen, ich liebe die vierte Dimension als eine Dimension mehr in unserem Leben. Wir kannten einen Amateurmathematiker, Princet, mit dem wir zu diskutieren pflegten. Jetzt, wissen Sie, lebe ich nur in drei Dimensionen.“ Dore Ashton, „An Interview with Marcel Duchamp“, în *Studio International*, Londra, CLXXI/878, iunie 1966, pp. 244-247, apud Serge Stauffer, *op. cit.*, p. 197.

întrucât energia erotică emanată de *Mireasă* nu izbutește să-i însuflețească pe *Celibatari*. Aceștia sunt figurați prin mulajele luate de pe uniforme care alcătuiesc *Cimitirul uniformelor și livrelor*. Ei se dedau practicii onaniei și, ca atare, irosesc „automobilina”⁴¹⁴, care este totuna cu energia erotică secretată de *Mireasă*. Printr-un sistem complicat de comunicare, automobilina este condusă către *Meciul de box* și *Jonglerul de gravitație*, detalii iconografice concepute de Duchamp sub forma unor „mecanisme” asemănătoare mecanismului de ceasornic. Dată fiind insuficiența erotică a *Celibatarilor*, cele două mecanisme nu funcționează decât intermitent și nu izbutesc să îndepărteze *Rochia Miresei*. În fotografia de la Pasadena, insuccesul erotic este „figurat” prin prezența în fundal a capodoperei lui Duchamp. Ratarea erotică din *Marele Geam* pare a fi reluată într-o manieră tautologică în primul plan al fotografiei, unde un banal joc de șah îi are ca protagoniști pe Duchamp și pe tânăra cu desăvârșire nudă. Este semnificativ că hainele pe care Duchamp – acum bătrân – le poartă, amintesc prin sobrietatea lor de acelea ale „cioclului” (*croquemort*), prezent și el între *Celibatarii* din panoul inferior al *Marelui Geam*⁴¹⁵. Urmărind pas cu pas paralelismul dintre „mecanismul erotic” al *Marelui Geam* – care se încăpățânează să nu funcționeze – și „actul erotic ratat”, închipuit de cele două personaje ale fotografiei, deducem că „jocul de șah” apare ca substitut simbolic al neputinței erotice, ori, poate, al practicii onaniei, la aceasta din urmă Duchamp referindu-se în cuprinsul însemnărilor din *Boîte Verte*. Fotografia de la Pasadena, trecută de exegeți în catalogul operei lui Duchamp, pare a dovedi, o dată în plus, că artistul și-a consacrat întreaga existență creatoare unei singure teme, aceea a *Miresei*, cunoscută publicului sub titlul mai amplu și totodată abscons de *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*.

⁴¹⁴ Vezi nota 217.

⁴¹⁵ A se consulta însemnarea olografă de pe schița intitulată *Cimetière des uniformes et livrées, n° 1*. Vezi nota 174.

Etape ale creativității: Brauner și Duchamp, drumuri paralele

Din cuprinsul precedentelor capitole reiese – sperăm că în mod convingător – atât ponderea influenței lui Duchamp asupra creației tânărului Victor Brauner, cât și împrejurările în care „transferul” de informație a fost posibil. Luând în considerare aceste fapte, am putut ajunge la concluzia că tablourile de tinerețe ale lui Brauner⁴¹⁶ – pictate după prima sa călătorie la Paris, dar și după cea de-a doua – se abat, din punctul de vedere al ideologiei creatoare, de la preceptele suprarealismului ortodox. Aceasta întrucât un program de semnificare complex și coerent cum este acela al *Marelui Geam*, reluat de Brauner, nu putea fi rodul dicteului automat, impus de regulile „jocului” suprarealist. De altfel, s-a observat că până în 1939 Brauner nu apelează decât rar la „manipulările hazardului”⁴¹⁷. Din punctul de vedere al prezentelor considerații, informația ni se pare extrem de prețioasă, întrucât ne îngăduie să presupunem că în intervalul în care pictorul optează pentru propriul drum creator, „geniul tutelar” pe care și-l alege nu este André Breton, ori vreun alt membru al grupării suprarealiste, ci tocmai Marcel Duchamp, cel care s-a ținut departe de suprarealiști, chiar dacă simțea pentru aceștia o nedisimulată simpatie⁴¹⁸. Atașamentul profund pentru opera și poetica lui Duchamp ar putea motiva întârzierea

⁴¹⁶ Judecând după titlurile poematice din catalogul expoziției din 1935 de la București, deschisă la Sala Mozart, dintre cele două tablouri care fac referire expresă la iconografia *Marelui Geam*, a fost expus cu certitudine doar *Passivité courtoise*. Însă, potrivit unui înalt coeficient de probabilitate, și *Cap și doi boxeri* a fost prezentat cu acel prilej publicului bucureștean. Acesta este și motivul pentru care cele două pânze au rămas în țară, în grija familiei pictorului, ulterior intrând în colecții de stat.

⁴¹⁷ „Opera lui Victor Brauner – înainte de 1939 – apelează foarte rar la «manipulările» hazardului.” „*L'œuvre de Victor Brauner – avant 1939 – fait très rarement appel à des «manipulations» du hasard.*” Marina Vanci Perahim, art. cit. (1994), p. 52.

⁴¹⁸ Vezi nota 87.

cu care opțiunea hotărâtă pentru hazard în forma particulară a dicteului automat a putut genera în opera lui Victor Brauner structuri plastice și semantice. Preluarea iconografiei *Marelui Geam* în tablourile mai înainte analizate nu reprezintă decât un „caz particular” – dar probabil cel mai evident – al influenței pe care Duchamp a exercitat-o asupra artei moderne.

Doar în mod eronat s-ar putea crede că, o dată încheiat procesul de creație care a condus la cele două tablouri de șevalet, Brauner s-ar fi „despărțit” de viziunea și ideile lui Duchamp, considerându-și, poate, încheiată misiunea de divulgator al *Marelui Geam*. Că această misiune i-a fost încredințată direct sau indirect, am încercat să demonstrăm pe parcursul prezentelor considerații⁴¹⁹. Nici în anii maturității, când viziunea sa era deja de multă vreme cristalizată, pictorul nu s-a sfiit să răspundă unor „comenzi” comparabile. Parcurgând textul unei scrisori pe care Breton i-a adresat-o din New York, aflăm:

„Strada Perrel... trebuie să fie atât de ciudată această amprentă a lui Rousseau, pe care tu o descoperi aici. Nu m-ar mira ca ea să-ți inspire un tablou, care-ar trebui să devină realitate”⁴²⁰.

Zece zile mai târziu, într-o a doua scrisoare, Breton precizează:

„Tot mai cred că ar trebui să pictezi un tablou de mari dimensiuni, «povestea atelierului meu», unde s-ar întâlni creaturile lui Rousseau și-ale tale în atitudini dintre cele mai imprevizibile, în care-ar putea fi puse de-un spațiu comun, care a trecut prin variația timpului. Ar fi, fără-ndoială, o problemă atât de frumoasă, care-și așteaptă rezolvarea, iar tu ești, prin excelență, omul unor asemenea întâlniri”⁴²¹.

Să observăm că în calitatea sa de inspirator al unui tablou, Breton indică nu doar principiile⁴²² care ar trebui să conducă la o iconografie

⁴¹⁹ „Mesajul” *Geamului*, s-a văzut, era dependent de ideea cvadridimensionalității. Vulgarizarea sa presupunea o „transpunere” a capodoperei lui Duchamp în limbajul plastic tradițional, acela al reprezentării tridimensionale. Pentru detalii privind această problemă, vezi precedentul capitol al considerațiilor noastre.

⁴²⁰ „Rue Perrel... ce doit être si curieux cette empreinte de Rousseau que tu y trouves. Je ne serais pas surpris que cela t'inspire une toile; elle devrait exister.” Dominique Bozo, Victor Brauner (catalog), Musée National d'Art Moderne, 1972, p. 99.

⁴²¹ „Il me semble toujours que tu devrais peindre une grande toile «histoire de mon atelier», où se coudoieraient les créatures de Rousseau et les tiennes dans les attitudes hautement imprévisibles où peuvent les mettre la communauté d'espace dans la variation du temps. Ce serait du moins un si beau problème à résoudre et tu es l'homme de ces rencontres par excellence.” Ibidem.

⁴²² Principii pe care, de altfel, Brauner și le însușește. A se vedea în acest sens reproducerea tabloului *La Rencontre du 2 bis rue Perrel* în Didier Semin, op. cit. (1990), p.164.

compozită, ci, după ce stabilește tema și titlul provizoriu al viitoarei opere, indică și scara la care aceasta ar urma să fie realizată. Cum dimensiunile urmau să fie considerabile, deducem că importanța pe care Breton o acorda unui asemenea demers era mare⁴²³.

Un alt tablou „comandat” de André Breton, probabil pentru expoziția *Le Surrealisme en 1947* (*Suprarealismul în 1947*), este *Les Amoureux, messagers du Nombre* (*Îndrăgostiții, Mesageri ai Numărului*), unde monograma comanditarului, „AB”, a fost disimulată sub cifrele 1713⁴²⁴.

Pornind de la cele două exemple mai înainte amintite – *La Rencontre du 2 bis rue Perrel* și *Les Amoureux...* –, dar și de la disponibilitatea pictorului de a răspunde unor comenzi precise, care nu excludeau recursul la procedeul *d'après*-ului, suntem de părere că înrâurirea exercitată de Duchamp a trecut dincolo de „rama” tablourilor analizate de noi, determinând procese mai ample, care au modelat în mod esențial și constant creativitatea lui Victor Brauner. Acesta este motivul pentru care ne propunem să trasăm un inventar pe cât posibil complet al „urmelor” pe care gândirea și creativitatea lui Duchamp le-au putut lăsa în opera lui Brauner. Pe parcursul a mai multe decenii de activitate, pictorul a știut să-și asume sugestiile venite din orizontul creației lui Duchamp, fără ca prin aceasta profilul artei sale să fi fost denaturat ori falsificat.

„Aportul” artei lui Duchamp a fost integrat organic operei, după cum o dovedește, de pildă, motivul *Mulajelor masculinității*. Din *Passivité courtoise*, acesta a „migrat” în *Ville médiumnique*, putând fi regăsit și în *Les Médiums* (*Mediumuri*)⁴²⁵, pentru ca apoi să-l reîntâlnim în personajul *Ubu*⁴²⁶, devenit – ca urmare a succesivelor metamorfoze – *Ubu M.K.*⁴²⁷. „Ecoule” plastic al *Mulajelor masculinității* poate fi regăsit

⁴²³ Sugerându-i lui Brauner pictarea acestui tablou, Breton reconfirmă prețuirea de care s-a bucurat „colectivismul creator” în ambianța avangardistă. Ne amintim că „înaintașilor” suprarealismului – enumerați în primul *Manifest* – le-au fost reproșate tocmai individualismul și „mândria”. Breton crede că acești înaintemergători nu s-au putut manifesta ca autentici suprarealiști, întrucât nu s-au mulțumit doar cu „orchestrarea uimitoarei partituri”. Vezi nota 24.

⁴²⁴ „În sfârșit, pe soclul tronului, între semnele planetare ale soarelui și ale lunii, cifrele 1713 parafrazează inițialele lui Breton și trimit la «comanditarul» «altarului».” „Enfin, sur le socle du trône, entre les signes planétaires du soleil et de la lune, les chiffres 1713 paraphrasent les initiales de Breton, et renvoient au «comanditaire» du «retable».” Vera Kuni, *Les Amoureux, messagers du Nombre*, în *Victor Brauner dans les collections...* (catalog 1996), p. 38.

⁴²⁵ *Victor Brauner* (catalog), Museum des 20 Jahrhunderts, Viena, 1965, p. 56. Vezi reproducerea la p. 19.

⁴²⁶ Vezi Didier Semin, *op. cit.* (1990), p. 45.

⁴²⁷ *Ibidem*, p. 48.

și în șirul de siluete din partea superioară a tabloului intitulat *Petite Morphologie*⁴²⁸. Nu este exclus ca *L'Homme idéal*, o creație târzie, din 1943, realizată într-o tehnică mixtă, ce asociază ceara și desenul în peniță pe hârtie, având drept suport lemnul, să-și datoreze structura geometrică aceluiași *Mulaje ale masculinității*, concepute de Duchamp spre a fi incluse *Marelui Geam*. Nu doar asemănarea de ordin vizual este în măsură să confirme ipoteza „descinderii” *Bărbatului ideal* din *Mulajele masculinității*, dar și tehnica neconvențională pentru care Brauner a optat, preluând, poate, idei incluse de Duchamp proiectului inițial al *Marelui Geam*, potrivit căroră capodopera urma să se prezinte ca simplu tablou de șevalet, a cărui „materie picturală” ar fi trebuit să fie lemnul: „Materia picturală a acestui drum Jura-Paris va fi lemnul, pe care-l percep ca pe transpunerea efectivă a silexului fărâmicios”⁴²⁹. Să mai adăugăm că nici titlul ales de Brauner pentru tabloul său, *L'Homme idéal*, nu se îndepărtează de semnificația pe care Duchamp – asumându-și ironia – a atașat-o *Mulajelor masculinității*. În economia *Marelui Geam*, *Mulajele* urmau să împlinească rolul unor „bărbați ideali”, apți să seducă o *Mireasă*.

În pofida influenței pe care Duchamp a exercitat-o pe parcursul a mai multor decenii asupra lui Victor Brauner, acesta a devenit un reprezentant cunoscut și acceptat al grupării conduse de André Breton. Ținând seamă de faptul că Breton ar fi dorit să-l numere pe autorul *Marelui Geam* printre membrii grupului suprarealist, nu este exclus ca prezența lui Brauner printre suprarealiști să fi avut, cel puțin la un moment dat, o „valoare de substitut”, el ocupând, poate, locul lăsat pentru totdeauna vacant de Duchamp⁴³⁰.

Brauner s-a dovedit a fi un atent observator al activității și creației lui Duchamp. Sugestii oferite de opera și poetica acestuia pot fi întâlnite nu doar în tablourile definitive, „comandate” lui Brauner, sau în „*d'après*”-urile pe care acesta le-a pictat incitat, poate, de însuși Duchamp. Dimpotrivă, idei și motive tematice preluate din „arsenalul” duchampian, ori simple procedee operaționale, preluate și ele, au fost adaptate în cursul timpului nevoilor propriului program de creație. Bunăoară, în intervalul 1935-1937, Brauner pictează tablouri de mici dimensiuni, „concepute pentru a încăpea într-o valiză”⁴³¹, or este cunos-

⁴²⁸ *Ibidem*, p. 49.

⁴²⁹ „*La matière picturale de cette route Jura-Paris sera le bois qui m'apparaît comme la traduction effective du silex effrîé.*” Vezi nota 283.

⁴³⁰ Vezi notele 418 și 87.

⁴³¹ „*Peintures sur très petit formats, conçues pour tenir dans une valise.*” Didier Semin, *op. cit.* (1990), p. 276.

cut că în aceeași perioadă Duchamp și-a conceput celebra *Boîte en valise*. Privitor la geneza acesteia, ne stau la dispoziție informații esențiale, transmise de Duchamp lui James Johnson Sweeney: „Pentru mine a fost o nouă formă de expresie. În loc să pictez ceva, s-a pus problema reproducerii picturilor, care-mi plăceau atât de mult în miniatură. Nu știam cum să o fac. M-am gândit la o carte, dar această idee nu-mi plăcea. Atunci mi-a venit ideea unei cutii în care toate lucrările mele să fie aranjate ca într-un mic muzeu, un așa-zis muzeu portabil. Și iată-l în această valiză!”⁴³².

Acordând atenția cuvenită mărturiei lui Duchamp, vom observa că, inițial, proiectul se rezuma doar la reproducerea în miniatură a propriilor picturi, abia ulterior ivindu-se ideea „convocării” întregii producții artistice într-un muzeu portabil și, desigur, miniatural. Vom mai observa că în prima fază a proiectului picturile urmau să fie adăpostite într-o cutie, în cele din urmă ansamblul miniaturizat al operei găsimu-și locul într-o așa-numită valiză. Meditând asupra gestului lui Duchamp, Brauner va fi „ajustat” ideea, optând nu pentru reproducerea în miniatură a unor picturi preexistente, ci pentru pictarea unor tablouri miniaturale, ce urmau să fie adăpostite într-un echivalent al valizei-muzeu. Suntem convinși că Brauner nu a urmărit preluarea întocmai a ideii lui Duchamp. Aceasta i se va fi părut însă bună în intervalul 1935-1937, când, aflat în România, va fi fost preocupat în mod constant de întoarcerea sa la Paris și de „expatrierea” producției bucureștene din intervalul amintit. Pentru elucidarea împrejurărilor în care pictorul a recurs la ideea „valizei” lui Duchamp, o mărturie a lui Sașa Pană poate fi extrem de prețioasă. Parcurgând-o, aflăm că întoarcerea din 1935 la București a fost una „precipitată”. Brauner părăsise Parisul în grabă, pe timp de

⁴³² „It was a new form of expression for me. Instead of painting something the idea was to reproduce the paintings that I loved so much in miniature. I didn't know how to do it. I thought of a book, but I didn't like that idea. Then I thought of the idea of the box in which all my works would be mounted like in a small museum, a portable museum, so to speak, and here it is in this valise.” Arturo Schwarz, *op. cit.* (2000), p. 762. Traducând un fragment al mărturiei, ne-am aflat în situația de-a alege între două posibile variante. Inițial am optat pentru următoarea soluție: „În loc să pictez ceva, s-a pus problema reproducerii, în miniatură, a picturilor care-mi plăceau atât de mult”. Fiindu-ne cunoscută aversiunea pe care Duchamp a dezvoltat-o începând cu 1912 pentru pictura în ulei, am optat pentru următoarea formulare: „În loc să pictez ceva, s-a pus problema reproducerii picturilor, care-mi plăceau atât de mult în miniatură”. Într-adevăr, considerăm că ideea miniaturizării propriei opere era în măsură să-i procure lui Duchamp o reală satisfacție, nu însă și „admirarea” propriilor tablouri, pictate cândva, înainte de 1912, în tehnica uleiului.

noapte, pentru a evita plata chiriei și a banilor datorati băcanului⁴³³. Știm că între tablourile pe care le-a expus la București în aprilie 1935, la Sala Mozart, s-au numărat *Compoziție (Balaurul)* și *Passivité courtoise*⁴³⁴. Potrivit unui înalt coeficient de probabilitate, *Cap și doi boxeri* și poate și *Portretul lui Ilarie Voronca* au fost expuse cu acest prilej. Mai știm că toate aceste pânze au fost pictate la Paris și aduse în România cu scopul de a fi expuse și vândute, de vreme ce la închiderea expoziției Brauner îl îndeamnă pe Sașa Pană să-i cumpere un tablou⁴³⁵. Cu excepția *Compoziției*, celelalte tablouri sunt de mari dimensiuni. Bănuim că, grăbit să părăsească Parisul, pictorul va fi fost stânjenit de dimensiunile lor. Probabil că din același motiv, întorcându-se-n Franța în 1938, Brauner a lăsat tablourile de format mare în custodia rudelor. De aici, ele au intrat în colecții publice din România. Amintirea acestor tribulații, la care trebuie adăugată prevederea, îl vor fi determinat pe artist să inițieze seria miniaturalelor „Tablouri de călătorie”, concepute spre a fi înghesuite într-o valiză⁴³⁶. Că, într-adevăr, *Boîte en valise* a lui Duchamp a constituit modelul acestor tablouri miniaturale, o dovedește neobișnuitul mod în care *Portretul tatălui* a fost prezentat în 1935, la Sala Mozart. Pictura a fost expusă într-o cutie, sub sticlă⁴³⁷.

În 1918, Duchamp creează pentru Katherine S. Dreier o serie de „sculpturi”, intitulate *Sculptures de voyage (Sculpturi de călătorie)*. Informații referitoare la originea acestora sunt cuprinse într-o scrisoare pe care artistul o adresează în 1918 lui Jean Crotti, viitorul său cumnat: „Am terminat marele panou pentru Miss Dreier și am reluat altceva, mai interesant, tot pentru ea: îți amintești căștile de baie din cauciuc de toate culorile. Am cumpărat câteva, le-am tăiat în forma unor mici panglici neregulate, le-am lipit laolaltă, nu-n suprafață, ci-n mijlocul

⁴³³ „Nesty (Mihai Cosma, *alias* Claude Sernet, *n.n.*) și Colomba au venit în țară, Voronca urmează să sosească. De la cei sosiți am aflat că Victor a fugit («șters-o»), din Paris noaptea fără să plătească chiria, nici cumpărăturile făcute pe datorie, un an, la băcan.” Sașa Pană, *op. cit.*, p. 498.

⁴³⁴ Vezi Marina Vanci Perahim, *art. cit.* (1995), p. 47.

⁴³⁵ Vezi în acest sens nota 257.

⁴³⁶ Este cazul celor șapte tablouri în miniatură, de dimensiuni identice, aflate astăzi în colecția Centrului Georges Pompidou: *Trio*, *L'Envoyeur*, *La mode*, *Sur le motif*, *Le dernier voyage*, *La ville qui rêve* și *Antithèse*. Vezi Victor Brauner dans les collections... (catalog 1996), pp. 28-29. Ținând seamă de faptul că între 1935 și 1937 Brauner se află în România, întoarcerea sa în Franța fiind datată 1938, deducem că tablourile miniaturale, șapte la număr, toate din 1937, au fost pictate la București. Vezi Victor Brauner dans les collections... (catalog 1996), p. 8.

⁴³⁷ Vezi nota 257.

atelierului, în aer, și le-am fixat, prin firicele, de diferiți pereți și de cuiele din atelierul meu. Asta formează un soi de pânză de păianjen de toate culorile⁴³⁸.

Nu este imposibil de imaginat că titlul generic *Sculpturi de călătorie* – preluat de la Duchamp – a fost „ajustat” de Brauner spre a servi propriilor idei, iar apoi „translat” asupra seriei alcătuite din șapte imagini, sintagma „tablouri de călătorie” făcându-și în acest fel apariția. După cum s-a văzut, *Tablourile de călătorie* au fost special concepute pentru a încăpea într-o valiză. Asupra creațiilor „statuare” decupate de Duchamp din cauciuc și gândite spre a putea fi pliate și ușor transportate⁴³⁹, Brauner s-a putut informa pe aceleași căi care i-au îngăduit să „sintetizeze” iconografia *Marelui Geam* în două tablouri de șevalet. Să mai amintim că „decupajul grafic” al *Sculpturilor de călătorie* se aseamănă cu acela al personajelor pictate de Brauner în două din cele șapte „tablouri de călătorie”. Întâlnim în aceste pânze de mici dimensiuni același dialog dintre plin și vid, același contrast dintre închis și deschis care ne întâmpină în fotografiile ce înfățișează *Sculpturile de călătorie*, cu diferența că, în seria tablourilor, jocul de forme și contrastul dintre diferitele intensități tonale servește exclusiv expresiei figurative. Altfel spus, Brauner operează cu formele abstracte ale *Sculpturilor de călătorie*, transpunându-le însă în registrul figurativ al reprezentării plastice. Ne referim în mod deosebit la tablourile *L'Envoyeur* și *La mode*⁴⁴⁰, unde personajele „perforate”, recuzita aferentă acestora și umbrele⁴⁴¹ aruncate în spațiul virtual al tabloului alcătuiesc adevărate

⁴³⁸ „J'ai fini le grand panneau pour Miss Dreier et j'ai recommencé une autre chose plus intéressante pour elle aussi: tu te rappelles les coiffures de bain en caoutchouc de toutes couleurs. J'en ai acheté, les ai découpées en petites bandes irrégulières, les ai collées ensemble, pas à plat, au milieu (en l'air) de mon atelier, et attaché par des ficelles aux différents murs et clous de mon atelier. Ça fait une sorte de toile d'araignée de toutes les couleurs.” Francis M. Naumann & Hector Obalk, *op. cit.*, p. 53.

⁴³⁹ Concepute la New York, unde au fost desfășurate și fotografiate în atelier, *Sculpturile de călătorie* poartă cu îndreptățire acest titlu, întrucât în 1918 artistul le-a luat cu sine la Buenos Aires, unde, în aceeași perioadă, se afla și Katherine S. Dreier, cea pentru care, potrivit mărturiei lui Duchamp, au și fost create.

⁴⁴⁰ Vezi Victor Brauner dans les collections... (catalog 1996), p. 27.

⁴⁴¹ În fotografii, atât *Sculpturile de călătorie*, cât și umbrele lor, proiectate pe pereții atelierului, formează un tot expresiv. Brauner pare a fi sesizat acest amănunt, căci în tablourile pe care le bănuim inspirate de aceste „sculpturi”, personajele „perforate”, elementele de recuzită și umbrele lor, formează un întreg inextricabil. De aici deducem că Brauner a văzut aceste fotografii. De altfel, aceleași fotografii, colorate de mână, au fost incluse în *Boîte en valise*, realizată între 1935-1941. Este, așadar, de bănuat că fotografiile se aflau la Paris, unde Brauner le-a putut vedea înaintea plecării sale în România, în 1935, unde „tablourile de călătorie” au fost elaborate. Nimic nu ne împiedică să bănuim că Brauner a văzut aceste fotografii, fie dispartate, fie incluse în celebra *Boîte en valise*.

„sculpturi de călătorie“ à la Duchamp, cu unica diferență că în tablouri contrastul dintre plin și vid devine purtător al unei informații figurative. Nu același lucru se poate afirma despre *Le ver luisant*⁴⁴², tablou pictat în 1933. Aici, nudul feminin pare a se desprinde dintr-o abstractă formă perforată, ceea ce ne îngăduie, încă o dată⁴⁴³, să presupunem că fotografiile ce înfățișează *Sculpturile de călătorie* desfășurate în spațiul atelierului lui Duchamp nu-i erau tocmai necunoscute lui Brauner⁴⁴⁴. Din punctul de vedere al prezentelor considerații, analiza substanței narrative a tabloului poate deveni extrem de instructivă, căci nudul feminin nu numai că se desprinde din abstracta formă perforată, dar, dată fiind severa sa deformare, pare a avea consistența și elasticitatea cauciucului. Or, informându-l pe Jean Crotti asupra elaborării *Sculpturilor de călătorie*, Duchamp precizează că „materia primă“ care a stat la baza confecționării acestora era chiar cauciucul, obținut din decuparea și desfășurarea în spațiu a unor căști de baie divers colorate. Dar similitudinile formale nu se opresc aici. Este posibil ca *Sculpturile de călătorie* să fi inspirat alte două tablouri, pictate de Brauner tot în 1933. Deși acestea poartă un titlu identic, *Conspiration (Conspirație)*⁴⁴⁵, este vorba de două creații distincte, de dimensiuni diferite, având însă în comun motivul central, un grup de trei personaje masculine cu țestele trepanate. Îndreptându-ne atenția către tabloul de mai mari dimensiuni⁴⁴⁶, vom observa că alăturând, decupând și în cele din urmă interferând capetele „conspiratorilor“, pictorul construiește o formă care se aseamănă cu *Sculpturile de călătorie*. Întrucât tocmai capetele personajelor-robot sunt decupate și perforate aidoma căștilor de baie care au stat la originea *Sculpturilor de călătorie*, Brauner pare a indica în mod discret sursa sa de inspirație. În pofida faptului că poartă titluri identice, cele două tablouri sunt mai degrabă neasemănătoare, ele având drept element comun doar grupul pe care-l presupunem a fi al „conspiratorilor“. Exact ca în cazul tablourilor *Passivité courtoise* și *Ville médiumnique*, credem că suntem în măsură a stabili ordinea în care cele două pânze au fost pictate. În varianta de mici dimensiuni, capetele celor trei personaje sunt decupate potrivit „rețetei“ lui Duchamp, ca și cum ar fi fost simple

⁴⁴² *Ibidem*, p. 22.

⁴⁴³ Vezi nota 441.

⁴⁴⁴ Vezi Arturo Schwarz, *op. cit.* (2000), cat. 355-357, pp. 659-660.

⁴⁴⁵ Vezi Victor Brauner dans les collections... (catalog 1996), p. 23.

⁴⁴⁶ *Conspiration*, ulei pe pânză, 129,8 x 97,2 cm, semnat și datat dreapta jos: Victor Brauner 1934, Centre Georges Pompidou – Musée National d'Art Moderne, Paris (cf. Victor Brauner dans les collections..., p. 23).

căști de baie. O dată perforate, acestea stimulează curiozitatea privitorului indiscret, doritor să afle ce se află „dincolo” de țeasta fiecărui personaj. În tabloul pereche, de dimensiuni mai mari, analiza individuală lasă locul unei contopiri sintetice: cele trei capete sunt văzute laolaltă, interferate, perforațiile generate de întretăierea suprafețelor sferice părând a fi inspirate de desfășurarea în spațiu a *Sculpturilor* lui Duchamp și de umbrele pe care acestea le aruncă pe pereții atelierului⁴⁴⁷. Altfel spus, pictând cele două tablouri, Brauner a integrat sugestiile expresive furnizate de *Sculpturile de călătorie* în două faze distincte, una analitică și alta sintetică. În cea dintâi, pictorul a „disecat” țeatele personajelor sale, această operație corespunzând, în opinia noastră, „sacrificării” căștilor de baie, atunci când Duchamp a trecut la decuparea lor în fâșii divers colorate. În cea de-a doua, Brauner a procedat la interferarea celor trei capete trepanate, reconstruindu-le în spațiu după alte reguli decât acelea ale realismului optic ori anatomic. Această contopire sintetică a capetelor personajelor corespunde la Duchamp remodelării spațiale a fâșiilor de cauciuc rezultate din decuparea căștilor de baie. Din confruntarea celor două procese de creație, al lui Brauner și al lui Duchamp, deducem că tabloul de mici dimensiuni intitulat *Conspiration* este anterior tabloului omonim, caracterizat prin dimensiuni mai generoase. Personajele acestei din urmă pânze, înfățișate „în contopire”, sunt rezultatul unei viziuni sintetice, pentru care pictorul a optat în cele din urmă.

În concluzie, vom afirma că, „explorând” creația lui Duchamp, Brauner a fost sensibil nu doar la semnificația capodoperei *La Mariée mise a nu par ses célibataires, même*, ci s-a arătat interesat de aspectele pur tehnice ale unor creații mai puțin cunoscute, realizate cu finalitate experimentală de autorul *Miresei*... În acest fel, după cum s-a văzut, jocul abstract de forme, prezent în *Sculpturile de călătorie*, a putut fi încadrat unora dintre tablourile figurative ale lui Brauner, pictate între 1933-1937. Desigur, problema „surselor” artei lui Victor Brauner de la începutul fazei suprarealiste rămâne deschisă. La o aprofundare din perspectivă iconografică a tablourilor pictate în intervalul amintit, vor

⁴⁴⁷ O translare asemănătoare a unuia și aceluiași motiv în două tablouri distincte, însă cu titluri diferite, *Passivité courtoise* și *Ville médiumnique*, a fost determinată de „preluarea” din arsenalul iconografic al artei lui Duchamp a *Mulajelor masculinității*, imparate pentru a fi incluse părții inferioare a *Marelui Geam*. După cum am arătat deja, în tablourile lui Brauner acest detaliu a primit o interpretare plană, în suprafață, astfel încât pe parcursul prezentelor considerații a fost desemnat prin sintagma „epură geometrică”.

putea fi descoperite și alte sugestii, bunăoară cele venite din orizontul artei lui Giorgio de Chirico. În mod deosebit, motivul manechinului și „scenografia“ fundalurilor înfățișând arhitecturi trimit către viziunea acestui reprezentant al picturii metafizice. Concentrându-ne atenția doar asupra motivului manechinului, vom observa că soluția plastică pentru care De Chirico a optat a fost „ajustată“ de Brauner prin asimilarea și integrarea efectului vizual oferit de *Sculpturile de călătorie*. În sfârșit, vom observa că Duchamp a putut împlini în mod ideal rolul de „mediator“ între Brauner și De Chirico, dat fiind că el însuși a fost preocupat de motivul manechinului, în cazul în care acceptăm că *Neuf Moules Mâliques* sunt mulaje ale unor uniforme, așadar adevărate manechine de croitorie pe care cele nouă uniforme stau întinse. Nu trebuie pierdut din vedere nici faptul că diferitele uniforme sunt identificate în mod riguros, artistul precizând în scris, pe una dintre schițe, despre care anume uniforme este vorba⁴⁴⁸. Firește, operația „mulării“ a fost la Duchamp una pur conceptuală. Pentru semnificația *Marelui Geam* este esențial că artistul a înfățișat nu uniforme însele, ci doar mulajele lor umplute cu gaz⁴⁴⁹.

În opinia noastră, motivul tematic și simbolic al autorității este comun lui Brauner și Duchamp. Am avut deja ocazia să demonstrăm că uniforme reprezentate pe panoul inferior al *Marelui Geam* simbolizează totalitatea uniformelor concrete ce există pe acest pământ. În sprijinul afirmațiilor noastre ne-am referit la concepțiile numerologice pe care Duchamp și le însușise⁴⁵⁰. Cu același prilej, am încercat să indicăm și motivul pentru care totalitatea uniformelor a fost convocată pe panoul inferior al *Marelui Geam*: fiecare uniformă fiind purtătoare a unui anume coeficient de autoritate, rezultă că, așezând uniformă lângă uniformă, Duchamp izbuteste să reconstituie, în mod simbolic, autoritatea absolută a monarhului. În concepția și viziunea sa, acesta era chiar regele alchimic⁴⁵¹. *Mutatis mutandis*, aceeași problemă poate fi regăsită în tabloul lui Brauner, *L'étrange cas de monsieur K.*, o „glosă“ în imagini

⁴⁴⁸ Vezi nota 174.

⁴⁴⁹ Duchamp a identificat mulajele cu niște sicrie, precizând că sicriile nu iau forma „cadavrelor pe care le conțin“. Așadar, nu jandarmul, sau agentul de poliție s-au aflat în timpul imaginării mulării sub diferitele uniforme, ci doar „cadavrele“ lor. Într-o interpretare mai puțin morbidă decât cea propusă de Duchamp, vom admite că sub uniforme se vor fi aflat simple manechine, asemănătoare acelor de croitorie. Vezi finalul notei 175.

⁴⁵⁰ Vezi nota 274.

⁴⁵¹ Pentru această interpretare a temei *Celibatarilor* vezi Cristian-Robert Velescu, *Brâncuși-Duchamp, evoluții artistice convergente*, în op. cit. (2002), pp. 125-131.

pe tema autorității⁴⁵². Împărțit în casete dreptunghiulare populate de unul și același personaj, M.K.⁴⁵³, tabloul alcătuiește un fel de „atlas” al diferitelor forme de autoritate care degenerază în opresiune, cea sexuală nefiind nici ea trecută cu vederea. Acest din urmă amănunt demonstrează că tabloul *L'étrange cas de monsieur K.* tinde să acopere un spectru de semnificație mai larg, care se întinde între zona pamfletului politic și aceea a unei analize pline de sarcasm a fenomenului erotic. La Brauner, această din urmă preocupare devine autonomă în seria de desene intitulată sugestiv *L'Anatomie du désir* (*Anatomia dorinței*). Parcurgând cu atenție însemnările lui Duchamp din *Boîte Verte*, realizăm că întreg mecanismul erotic imaginat de artist pentru *Marele Geam* este o analiză a fenomenului dorinței erotice, o disecare a acestuia și, prin extensie, o clasare de tip atlas a „anatomiei dorinței”. Nu lipsesc nici „detaliile anatomice”, de pildă acea parte a *Miresei* căreia Duchamp îi zice *Guêpe*⁴⁵⁴ (*Viespe*), răspunzătoare de secretarea combustibilului erotic. La Duchamp, realitatea pe care-am putea-o numi „anatomie a dorinței” are un sens aproape întotdeauna metaforic și simbolic, aspectele concrete pe care le îmbracă fiind determinate de mecanomorfismul pentru care artistul optează atunci când imaginează mecanismul erotic cu care *La Mariée...* se identifică pe de-a-ntregul. „Funcționalitatea” acestuia ne este dezvăluită de însemnările lăsate de artist. În absența celor două *Cutii*, ar fi practic imposibil să realizăm că *Marele Geam* se identifică unui mecanism surprins în stare de funcționare, nu ne-am da seama că este vorba de o „mașină erotică” aflată în plină activitate. Judecând după aspectul pur vizual al operei, am putea crede că este vorba de o simplă alcătuire hibridă de forme, unele pe de-a-ntregul abstracte, altele vag figurative, toate realizate în materiale neconvenționale, atipice pentru epoca în care *Geamul* a fost elaborat.

⁴⁵² „Dacă M.K., care va deveni *Ubu M.K.*, își află originea în ideea caricaturii din 1935 prin care nazismul este îndeajuns de limpede desemnat, el devine exponent al tuturor ipostazelor opresorului – criticul, jandarmul, medicul și profesorul și, bineînțeles, tatăl...” „Si M.K., qui deviendra *Ubu M. K.*, procède évidemment de la même intention que la caricature de 1935 qui désigne assez clairement le nazisme, il est chargé de toutes les figures de l'opresseur – le critique, le gendarme, le médecin et le professeur et bien entendu le père...” Didier Semin, *op. cit.* (1990), pp. 45-53.

⁴⁵³ Nu este deloc exclus ca inițiala să fie o aluzie la personajul lui Franz Kafka. Și în opera scriitorului praghez autoritatea și opresiunea sunt motive centrale. Avem în vedere *Verdictul*, *Scrisoare către tata*, *Procesul*, *Castelul*. M.K. al lui Brauner poate fi o aluzie la personajul lui Kafka, Monsieur K. (Domnul K.). Noi credem însă că personajul inventat de Brauner este „dublul” negativ al personajului kafkian, căci acesta din urmă, spre deosebire de personajul lui Brauner, nu generează opresiunea, ci o suportă.

⁴⁵⁴ Vezi nota 221.

În ciclul de desene pe care Brauner l-a intitulat *Anatomia dorinței*, lucrurile sunt privite dintr-o perspectivă exact opusă. Inspirat de mecanomorfismul pentru care Duchamp a optat, Brauner sfârșește prin a supune anatomia umană unui drastic proces de mecanicizare, care evoluează sub semnul dorinței erotice. Altfel spus, în vreme ce *Geamul* lui Duchamp este conceput ca mecanism a cărui funcționare sugerează erotismul speciei umane, la Brauner, analiza pulsionilor erotice proprii omului a devenit prilej de redare a anatomiei umane în „cheie” mecanică. Arsenalul imaginarului suprarealist servește într-un mod eficient acest program de creație. În vreme ce soluția aleasă de Duchamp pentru capodopera sa cu temă erotică se deschide comunicării simbolice, cea aleasă de Brauner pornește din- și rămâne în sfera concretului. În opinia noastră, desenele din ciclul *Anatomia dorinței* ilustrează reificarea sentimentului dragostei, ori pur și simplu a instinctului sexual, așa cum acesta se manifestă la om. Așadar, în pofida marilor asemănări ce pot fi constatate și apoi aprofundate printr-o cercetare atentă a celor două creații plastice și a textelor menite să le „explice”, vom admite că la Duchamp tematica erotică devine prilej al unei abordări conceptuale, în vreme ce la Brauner aspectele erotismului concret precumpănesc. Nu este însă mai puțin adevărat că în a doua „variantă” a *Miresei* lui Duchamp, în *Étant donnés...*, caracterul conceptual cedează locul naturalismului celui mai pur. Acesta îmbracă forme extreme, în care organicului nemijlocit îi este asociată tehnica expresivă a *ready-made-ului*⁴⁵⁵. Rămânând atașat temei *Miresei*, Duchamp însuși trece în faza târzie a creației sale de la conceptual la concret, tendință care este ilustrată printr-o serie de obiecte cu conotații erotice, pe care le creează prin simpla mulare a organelor genitale feminine, golul fiind transpus în forme pline, pozitive⁴⁵⁶. Pe măsură ce înaintează în vârstă, consolidându-și profilul operei⁴⁵⁷, Brauner și Duchamp conferă tematicii erotice

⁴⁵⁵ În alcătuirea nudului din *Étant donnés...*, Duchamp pornește de la un mulaj luat după trupul iubitei sale, sculptorița Maria Martins.

⁴⁵⁶ Vezi *Not a Shoe, Feuille de Vigne Femelle, Objet-Dard, Coin de Chasteté* în Arturo Schwarz, *op. cit.* (2000), cat. 535, 536, 542, 545, pp. 796-803. Pentru semnificația translării golului, prin care forma negativă devine „pozitivul” său, vezi Jean Clair, *art. cit.* (1977).

⁴⁵⁷ Cei doi s-au cunoscut personal și s-au prețuit. O dovadă în acest sens o constituie cele șapte scrisori pe care Duchamp i le trimite lui Brauner în intervalul 1941-1965. Vezi *Victor Brauner dans les collections...* (catalog 1996), p. 119. Șase dintre acestea au fost publicate recent. Parcurgându-le, cititorul realizează că nu este vorba decât despre simple mesaje ocazionale, pe care Duchamp le adresează lui Brauner între 1941 și 1942, în preajma îmbarcării sale pentru America. Ele sunt totuși o dovadă a prețuirii și afecțiunii lui Duchamp, chiar dacă în aceste scurte mesaje nu descoperim

o interpretare dintre cele mai directe, fără ca sentimentul pudorii să-i mai tulbure în vreun fel. Ei se implică personal în scenariul erotic: prin titlurile și prin însemnările licențioase care îi însoțesc imaginile, Brauner însuși devine personaj al imaginilor cu tematică erotică⁴⁵⁸, iar Duchamp optează pentru o bizară nemijlocire atunci când hotărăște să-și transfere, la propriu, fluidul seminal în operă⁴⁵⁹.

Avem convingerea că în faza târzie a creației este inutil să mai urmărim o posibilă influență care, pornind de la Duchamp, s-ar îndrepta către Brauner. Cu toate acestea, un anume paralelism tematic persistă, astfel încât ne simțim îndemnați a continua, din acest punct de vedere, demersul nostru comparativ. Cauza acestei coincidențe tematice târzii ar putea fi descoperită în premisele „dunchampiene” pe care opera tânărului Brauner s-a întemeiat la începuturile sale. Acestea vor fi determinat, în perioada maturității artistului, o evoluție asemănătoare aceleia pe care opera lui Duchamp a înregistrat-o⁴⁶⁰. Altfel spus, premise identice generează în creația lui Duchamp și Brauner dezvoltări tematice asemănătoare. Este, desigur, mai mult decât o simplă întâmplare că în amândouă operele erotismul tinde să îmbrace uneori o formă spirituală, condiționată de preocupările alchimice ale celor doi artiști. La Duchamp faptul este evident mai cu seamă atunci când se au în vedere creațiile pregătitoare pentru *La Mariée...*, incluzând tablourile de șevalet și desenele, dar și însemnările din cele două *Cutii*, în vreme ce la Brauner

nici o referire la poetica sau la opera celor doi prieteni. Vezi Victor Brauner, *Écrits et correspondances 1938-1948 – Les archives Victor Brauner au Musée National d'Art Moderne, textes choisis, réunis et établis par Camille Morando et Sylvie Patry*, Centre Pompidou, Institut National d'Histoire de l'Art, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2005, pp. 186-187.

⁴⁵⁸ Victor Victorel *s'initiant à la sodomie*, Victor Victorel *à l'hypercoït barbarogène*, Victor Victorel *procureur général de l'orgasme propulseur ș.a.* Tablourile amintite fac parte dintr-un ciclu pe care Brauner îl realizează în primăvara lui 1949, intitulat *Onomatomanies*. Vezi Brauner – Chaissac – Dubuffet, *un dialogue...* (catalog 1991), pp. 48-52 ș.u.

⁴⁵⁹ *Paysage fautif (Peisaj eronat)*, catalogat de Arturo Schwarz. Duchamp a fixat pe-o lamelă de celuloid propriul lichid seminal. Reproducerea acestei piese a fost inclusă în ediția de lux a celebrei *Boîte-en-valise*, iar „originalul” a fost dăruit de artist sculptoriței Maria Martins, iubită și totodată model al său. Vezi Arturo Schwarz, *op. cit.* (2000), cat. 517, p. 784.

⁴⁶⁰ După ce elaborarea *Marelui Geam* a fost întreruptă, Duchamp și-a revărsat energiile creatoare în noi opere, cu un subiect doar în aparență distinct de acela al *Geamului*. O simplă răsfoire a catalogului întocmit de Robert Lebel și Arturo Schwarz ar putea fi relevantă atât pentru importanța tematicii erotice la Duchamp, cât și pentru recurența ei, imagini cu substrat erotic putând fi descoperite până în fazele târzii ale creației.

semnificația alchimică tinde să se accentueze o dată cu trecerea timpului, o dovadă fiind chiar numele pe care pictorul l-a ales pentru ultima sa reședință: *L'Athantor* (*Athantorul*)⁴⁶¹.

Continuând compararea celor două creații, ne vom concentra atenția asupra importanței pe care textul a avut-o în geneza mentală a diferitelor tablouri, desene, schițe sau obiecte, în realizarea lor efectivă și în cele din urmă în comunicarea ideilor vehiculate prin mijlocirea acestora. Și de data aceasta vom putea constata o dependență a artistului român de soluțiile „descoperite” de Duchamp. Totuși, exact cum s-a întâmplat și în cazul acceptării de către Brauner a procedeelelor de creație supra-realiste – pictorul punând în joc dicteul automat înainte de a ști că acesta există –, vom fi îndreptățiți să constatăm că premisele „operării” cu textul scris existau la Brauner încă înainte ca influența lui Duchamp să fi devenit realitate. Avem în vedere activitatea „pictopoetică”, o formă de „colectivism creator”, pe care Brauner o inițiază în 1924, împreună cu Ilarie Voronca. Noua formă expresivă, rezultat al unui sintetism de natură constructivistă, a fost adusă la cunoștința publicului atât prin mijlocirea revistei *75HP*, cât și prin pictopoeziile expuse de Brauner în octombrie-noiembrie 1924, la sediul Sindicatului Artelor Frumoase din strada Corabiei. Catalogul publicat cu acest prilej reproduce două linogravuri, dar și o pictopoezie, aceasta din urmă fiind semnată de cei doi inițiatori, astfel încât „paternitatea” noii forme expresive nu mai poate fi pusă la îndoială⁴⁶². Deși pictopoezia este gândită de chiar inițiatorii ei ca fiind o modalitate expresivă de-o noutate absolută, având la temelia ei „colectivismul creator”, bănuim că în cursul procesului de creație autorii vor fi procedat la o „diviziune a muncii”: lui Brauner îi va fi revenit rezolvarea părții propriu-zis plastice, în vreme ce Voronca se va fi însărcinat cu partea scrisă. Totuși, încă din momentul elaborării pictopoeziilor, Brauner va fi fost sedus de puterea cuvântului, pictorul arătându-se interesat de imagine și text în egală măsură. Vizitele pe care Brauner i le-a făcut lui Brâncuși în timpul primei sale șederi la Paris vor fi fost și ele determinante în conturarea profilului scriitoricesc al tânărului pictor, din moment ce amfitrionul

⁴⁶¹ Vezi nota 282.

⁴⁶² Este vorba de o simplă foaie de sală, pliată în două. „Copertile” exterioare reproduc două linogravuri, iar în interior este reprodusă o pictopoezie, semnată de Voronca și Brauner. Pe pagina alăturată, în locul titlurilor lucrărilor, pe două coloane, apare o simplă numerotare, de la 1 la 50, de unde deducem că au fost expuse cincizeci de lucrări. Un exemplar al catalogului este conservat în fondul documentar Saint-Georges de la Muzeul Național de Artă al României, inv. 4190, și prezintă următoarea particularitate: în dreptul fiecărei cifre corespunzătoare operelor expuse apare câte o însemnare olografă, indicând prețul pe care pictorul spera să-l obțină.

său sculptor s-a arătat el însuși interesat de anume aspecte ale creației literare, publicând în numărul din 1925 al revistei *This Quarter* o selecție a celor mai cunoscute dintre aforismele sale și povestirea *Histoire de brigands*⁴⁶³. Revista a putut fi consultată de Brauner în chiar atelierul sculptorului⁴⁶⁴. Să mai notăm că această activitate a lui Brâncuși nu a trecut neobservată în mediile românești de avangardă. Astfel, al patrulea număr al *Integral*-ului publică *Histoire de brigands* și un număr de șapte aforisme⁴⁶⁵. Nici Brauner nu va fi trecut cu vederea „producțiile literare” ale sculptorului, cu atât mai mult cu cât Brâncuși era pentru avangardiștii români un fel de model, aceștia considerând că exemplul său era demn de a fi urmat. Imitându-l, ei sperau să ajungă a dobândi notorietatea sculptorului. Iată un motiv în plus pentru ca Brauner să pășească pe urmele „literare” ale lui Brâncuși, cu atât mai mult cu cât

⁴⁶³ Alte încercări literare și aforisme datorate sculptorului pot fi consultate în Doina Lemny și Cristian-Robert Velescu, *op. cit.*, pp. 43-101.

⁴⁶⁴ Vezi studiul Doinei Lemny având drept temă biblioteca lui Brâncuși, precum și inventarul bibliotecii în *L'atelier Brancusi*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1997, pp. 232-240 și p. 249, inv. P 41.

⁴⁶⁵ Vezi *Integral* (București), an I, n° 4, 1925, p. 5. Nu trebuie exclusă ipoteza potrivit căreia persoana care a furnizat redacției *Integral*-ului texte de Brâncuși ar fi putut fi chiar Victor Brauner, aflat în momentul apariției respectivului număr la Paris. Din corespondența purtată între compozitorul Marcel Mihalovici și sculptor aflăm că reproduceri după opere statuare ale acestuia au fost preluate de *Integral* direct din revista *This Quarter*. Nu este exclus ca tocmai Brauner, în calitate sa de inițiator și colaborator al *Integral*-ului, să fi trimis pe adresa redacției bucureștene exemplarul revistei ce apărea la Paris. Gestul său va fi fost cu atât mai temerar cu cât se pare că Brâncuși nu dorea ca reproduceri după sculpturile sale să fie publicate în *Integral* și bănuim că aceeași reticență o va fi manifestat și în legătură cu producțiile sale literare și aforistice. Această atitudine reiese în mod limpede dintr-un fragment al scrisorii adresate lui Brâncuși de către compozitorul Marcel Mihalovici în 20 septembrie 1925 (vezi nota 235). O atenție specială ar trebui acordată pasajului din care rezultă că Brâncuși i-ar fi trimis lui Maxy un număr al revistei *This Quarter*. Din analiza arhivei sculptorului nu rezultă că în cursul anului 1925 acesta ar fi corespondat cu Max Herman Maxy. Arhiva cuprinde doar două scrisori expediate de Maxy, prin care acesta încerca să mijlocească vânzarea unor sculpturi de Brâncuși. Din analiza aceleiași arhive mai rezultă că participarea lui Brâncuși la expoziția *Contimporanului* din 1924 a fost „pregătită” de diligențele lui Ion Vinea, la care s-au adăugat acelea ale altor membri ai avangardei românești: Marcel Iancu, Marcel Mihalovici și Milița Petrașcu. Diligențe depuse în acest sens de Max Herman Maxy nu ne sunt cunoscute. Nu avem nici o știre că Maxy s-ar fi adresat sculptorului în scris înainte de 1926. Iată motivul pentru care considerăm ca verosimilă ipoteza potrivit căreia numărul din *This Quarter* a fost pus la dispoziția celor de la *Integral* de Victor Brauner, aflat în acel moment „ucenic” la Brâncuși (cf. Sarane Alexandrian, *op. cit.*, 2004, p. 28). Acest fapt ar dovedi, o dată în plus, că Brauner a fost sensibil nu doar la opera plastică a sculptorului, încercările literare ale acestuia interesându-l în egală măsură.

experiența sa pictopoetică l-a pregătit pentru o abordare plină de curaj și încă de la bun început lipsită de complexe a cuvântului scris. Să mai notăm că plasticienii „înregimentați” în mișcarea românească de avangardă – și între aceștia și Brauner – erau net favorizați în calitate de mânuitori ai cuvântului scris, din moment ce viața lor publică și privată era inextricabil legată de aceea a scriitorilor și poeților: cu toții se întâlneau în paginile revistelor de ei inițiate, iar în viața de zi cu zi erau prieteni nedespărțiți. Amintirea experienței pictopoetice și exemplul scriitoricesc al lui Brâncuși vor fi determinat o tot mai accentuată preocupare pentru domeniul cuvântului. Aceste premise i-au îngăduit lui Brauner să se manifeste și de unul singur ca pictopoet⁴⁶⁶. Firește, impulsuri către abordarea textului scris își puteau avea originea și în contactul mijlocit ori nemijlocit cu Marcel Duchamp⁴⁶⁷. Un moment „pictopoetic” *sui generis* îl constituie, fără nici o îndoială, portretul pe care Brauner i-l face în 1929 prietenului său Geo Bogza. Asupra valorii poetice și grafice a inscripției cuprinse în câmpul tabloului am avut deja ocazia să ne exprimăm⁴⁶⁸. Atracția pe care Brauner a resimțit-o pentru textul scris pe tot parcursul carierei sale va fi fost intensificată de prodigioasa sa activitate de ilustrator⁴⁶⁹. Este știut că Brauner a

⁴⁶⁶ Vezi nota 259.

⁴⁶⁷ Referindu-ne la cele două pânze prin care Brauner reconstitua iconografia *Marelui Geam*, am încercat să demonstrăm că pictorul nu era deloc străin de însemnările pregătitoare pentru *La Mariée*... Brauner a putut consulta *Cutia Verde* în chiar atelierul lui Brâncuși, știut fiind că sculptorul deținea un exemplar. Vezi Friedrich Teja Bach, *op. cit.*, p. 373.

⁴⁶⁸ Pentru această problemă, vezi în cuprinsul prezentelor considerații capitolul *Victor Brauner portretist. Considerații privind iconografia unui portret al lui Geo Bogza*.

⁴⁶⁹ Activitatea de ilustrator de cărți s-a concretizat în următoarele volume: Ilarie Voronca, *Restriști* (1923); Stephan Roll (Gheorghe Dinu), *Poeme în aer liber* (1929); Ilarie Voronca, *Brătara nopții* (1929), Sașa Pană, *Diagrame* (1930); Ilarie Voronca, *Petre Schlemihl* (1932); Stephan Roll, *Moartea vie a Eleonorei* (1934); Gellu Naum, *Drumețul incendiar* (1936) și *Libertatea de a dormi pe o frunte* (1937); Sașa Pană, *Sadismul adevărului* (1938), Léo Malet, *Vie et survie du vampire*, ilustrație la textul publicat în revista clandestină *Cahiers de poésie*, n° 4-5 (1943); Gellu Naum, *Culoarul somnului* (1944); Benjamin Péret, *Main forte* (1948); Yvan Goll, *Le char triomphal de l'antimoine* (1949). Totodată, realizează mai multe acuarele după poemele lui René Char (1950), sau după *Le chateau pressenti* (1958) al lui Gherasim Luca. La volumele pe care le-a ilustrat, se adaugă proiecte mai puțin ambițioase ca întindere. Astfel, în 1938 ilustrează cântul cinci din *Les Chants de Maldoror* de Lautréamont, în 1940 desenează un frontispiciu pentru *Frappe de l'Écho* de Robert Rius, iar în 1946 un altul pentru volumul *Le Merveilleux* de Pierre Mabilie, apărut la Éditions aux Quatre Vents.

tălmăcit în cheie vizuală numeroase volume ale prietenilor săi scriitori⁴⁷⁰. Această activitate a continuat și după stabilirea sa în Franța. „Simbioza“ dintre plasticieni și literați – caracteristică mișcării de avangardă în general, cea românească nefăcând nici ea excepție de la această habitudine devenită cu timpul normă – este în cel mai înalt grad ilustrativă pentru ambianța suprarealistă din care și Brauner a făcut parte⁴⁷¹. Poate încurajat de aceasta, el se va fi dedicat și scrisului, concepând scurte povestiri autonome, de nuanță onirică. Acestea sunt independente de activitatea pictorului. Uneori însă artistul era preocupat să-și „verbalizeze“ tablourile înainte de-a le picta⁴⁷². Este interesant de

⁴⁷⁰ Ar fi interesant de estimat în ce măsură exemplul lui Constantin Brâncuși – sculptorul ilustrează în 1929 volumul de poezii *Plante și animale* al lui Ilarie Voronca – a putut stimula activitatea de ilustrator a lui Brauner, după a doua sa sosire la Paris. Dacă amintita activitate își află temeliile cele mai adânci în experiența pictopoetică din 1924, înfăptuită împreună cu Ilarie Voronca, ilustrarea volumelor de poezie și proză avangardistă poate fi considerată o „extensie“ și totodată o „scindare“ târzie a experienței pictopoetice în „părțile ei componente“. Firește pentru problema raportului text/imagie, întâlnirea cu Constantin Brâncuși ar putea fi privită și dintr-o perspectivă răsturnată. Potrivit unei asemenea perspective, contribuția de ilustrator a lui Constantin Brâncuși ar putea fi considerată, ea însăși, drept o „afiliere“ târzie și indirectă a sculptorului la activitatea pictopoetică „originară“, admițând că Ilarie Voronca – al cărui volum de poeme Brâncuși îl ilustrează – stă la originea pictopoeziei. Ținând seamă de această ipoteză, nu este exclus ca Brauner, în calitatea sa de coautor al pictopoeziei, să fi fost acela care l-a călăuzit pe Brâncuși către poemele lui Voronca. Concordanțele cronologice par să confere temei acestei ipoteze. Primele scrisori adresate de Voronca lui Brâncuși datează din 1929, anul publicării volumului *Plante și animale*. Tonul acestor scrisori este extrem de deferent (vezi Doina Lemny și Cristian-Robert Velescu, *op. cit.*, pp. 366-369), deloc ilustrativ pentru „îndrăzneala“ comportamentului avangardist, astfel încât suntem îndemnați să presupunem că întâlnirea dintre cei doi nu s-a datorat simplei inițiative a lui Voronca, ea urmând a fi pusă pe seama unui mijlocitor. Potrivit unui înalt coeficient de probabilitate, acesta ar fi putut fi al doilea inițiator al pictopoeziei, adică tocmai Victor Brauner. Brâncuși și Voronca s-au întâlnit în cursul anului 1929, fapt ce rezultă și din analiza corespondenței purtată între poet și sculptor. Să mai notăm că Ilarie Voronca se stabilește la Paris abia în 1933, iar un an mai târziu apare textul de ficțiune *Interviul (l'Interview)*, al cărui protagonist este însuși Brâncuși, fără a i se preciza însă numele. În paginile cărții, sculptorul i se spune simplu, „Creatorul“ (vezi Ilarie Voronca, *Interviul și Unsprezece povestiri*, Prefață de Ion Pop, Cuvânt înainte de Barbu Brezianu, Traduceri de: Barbu Brezianu, Irina Fortunescu, Ion Pop, București, Cartea Românească, 1989).

⁴⁷¹ Este important să reținem că, uneori, cele două activități, plastică și literară, au fost împlinite de una și aceeași persoană. Am evocat deja cazul lui Brâncuși și pe acela al lui Brauner. Mai cu seamă mediile suprarealiste erau sensibile la această încercare de „sinteză“ a artelor. Iată de ce vom alătura exemplurilor amintite și pe acela al pictorului Corneliu Michăilescu (vezi Corneliu Michăilescu, *op. cit.*).

⁴⁷² Vezi citatul indicat prin notele 64 și 138. Într-o scrisoare din 30 mai 1944, care face parte dintr-un „corp“ distinct al corespondenței lui Victor Brauner, adresat soților Henriette și André Gomès, sunt descrise mai multe tablouri, ca și cum, pictând,

Surpriza va fi atenuată doar dacă vom lua în considerare momentul, locul și preocupările care au condiționat schimbarea de atitudine. Dorința lui Brauner de-a părăsi activitatea de ilustrator s-a făcut simțită în anii războiului, când, aflat în refugiu în Hautes-Alpes, își consacră eforturile unor noi experimente tehnice, al căror „vehicul” era ceara de albine. Era convins că utilizarea noului material avea repercusiuni imediate asupra imaginii plastice, aceasta devenind purtătoare a unor mesaje de natură esoterică. Multe dintre aceste mesaje erau inextricabil legate de mistică ebraică⁴⁷⁶. Putem admite așadar că activitatea de ilustrator i-a repugnat tocmai în momentul în care descoperise noua tehnică, aptă a transmite mesaje complexe ce se puteau dispensa de „suportul” cuvântului. Pentru artist, imaginile bazate pe tehnica cerii vor fi reprezentat acel mijloc sintetic de comunicare – și tocmai din acest motiv ideal –, pe care îl căutase dintotdeauna.

Abandonarea activității de ilustrator survine însă târziu, astfel încât se poate afirma că pe parcursul unei vieți dedicate creației, raportul imagine/cuvânt a fost, pentru Brauner, unul esențial. Privită din perspectiva acestui raport, expoziția personală deschisă la București între 7 și 27 aprilie 1935 la Sala Mozart reprezintă un moment semnificativ⁴⁷⁷. Mai cu seamă catalogul expoziției ni se pare demn de o cercetare mai aprofundată. Aceasta întrucât Brauner pare să reia o idee mai veche a lui Duchamp, prin care *Marele Geam* urma să fie „explicat” prin textele

⁴⁷⁶ „Sunt pe cale de-a construi o serie de obiecte dificil de descris dar care sunt îndeajuns de deosebite de «ceea ce se cunoaște» în acest domeniu, având un pronunțat caracter ermetic și magic, și care întâlnesc toate tradițiile pentaculare, firește cu mijloacele noastre moderne.” „*Je suis en train de construire une serie d'objet, difficile a decire mais qui encore sont assez en dehors de «ce que l'on connait» dans ce domaine et qui ont un caractere très poussé, hermetique et magique et qui rejoignent toutes les traditions pentaculaires naturellement avec nos moyens modernes.*” Stéphanie Laudicina, *art. cit.*, p. 294. Citatul în limba franceză a fost preluat respectându-se ortografia originală.

⁴⁷⁷ Când se întoarce la București, în 1935, venind de la Paris, Brauner aduce cu sine și expune șaisprezece opere plastice. Din catalog nu reiese dacă acestea erau tablouri de șevalet sau opere grafice, totuși, conform mărturiei lui Sașa Pană, prezent la vernisaj, Brauner a expus tablouri de șevalet. Vezi nota 257. Același Sașa Pană, evocând vizita pe care împreună cu soția sa Maria-Angela i-o face pictorului la Paris, precizează: „În aceeași zi (10 august 1931 – n.n.), la prânz, am fost oaspeții lui Victor Brauner și ai Margitiei, în atelierul de la «cucurigu» din strada Armand Moissant, 6. [...] Victor lucra intens. Ne-a arătat ultimele picturi care ne-au plăcut mult”. Sașa Pană, *op. cit.*, p. 336. Este posibil ca o parte a tablourilor expuse la București în 1935, la Sala Mozart, să fi fost văzute de Sașa Pană cu prilejul acestei vizite. Între tablourile din atelier se vor fi aflat și *Passivité courtoise* și *Cap și doi boxeri*. Evocând vernisajul din 1935, de la București, memorialistul nu se referă decât la *Portretul tatălui* (*Portrait de Herman Brauner*, cf. Didier Semin, *op. cit.*, 1990, p. 305), pe care-l descrie și-l caracterizează sumar, fără a-l pomeni însă în pasajele ce reconstituie vizita din 10 august 1931 în atelierul parizian al pictorului.

cuprinse într-un catalog gen „Armes et Cycles de Saint-Étienne“, atașat capodoperei *La Mariée...* Avem convingerea că până în momentul aprilie 1935, Brauner avusese deja ocazia să ia contact cu documentele din *Boîte Verte*, fie pe-o cale mijlocită⁴⁷⁸, ori poate chiar direct, știut fiind că un exemplar al celebrei cutii se afla în posesia lui Constantin Brâncuși. Devenit pentru scurt timp „ucenic“ al sculptorului, Brauner a putut consulta exemplarul aflat în atelierul din Impasse Ronsin 11⁴⁷⁹. Într-adevăr, catalogul expoziției de la Sala Mozart este cu totul atipic, nemai-fiind vorba de o simplă numerotare a tablourilor, sau de o înșiruire a titlurilor corespunzătoare acestora, ci de texte ce se constituie într-un comentariu succint al imaginilor expuse⁴⁸⁰. Urmărind într-un mod pe cât posibil riguros paralelismul Brauner-Duchamp, va trebui să admitem că foile de sală care împlinesc rolul catalogului⁴⁸¹ în expoziția de la Sala Mozart se apropie, în spiritul lor, de proiectul inițial al lui Duchamp: fiecare operă este „comentată“ prin mijlocirea unui text care se substituie titlului dintr-un catalog obișnuit. Atâta doar că textele concepute de Brauner, unele mai lungi, altele mai scurte, își împlinesc funcția explicativă într-un mod care-i îngăduie artistului să se manifeste, în continuare, ca „pictopoet“⁴⁸². Altfel spus, textele se prezintă ca scurte poeme în proză. De data aceasta Brauner renunță la simbioza imagine-cuvânt, cele două moduri de expresie acționând independent. De unde deducem că, în concepția lui Brauner, încărcătura ideatică a imaginilor poate fi verbalizată, după cum și scurtele formulări poematice pot fi transpuse în imagini⁴⁸³. Altfel spus, în catalogul expoziției de la Sala Mozart

⁴⁷⁸ Așa cum am arătat deja, „mijlocitori“ ar fi putut fi Man Ray, Brâncuși, sau chiar Duchamp în persoană.

⁴⁷⁹ Vezi în acest sens inventarul complet al bibliotecii lui Constantin Brâncuși, unde *Boîte Verte* figurează la cota *Fonds Brancusi L 34*: „Duchamp (Marcel) / *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, Paris [Vigier et Brunissen], 1934, boîte contenant 93 documents (photos, dessins, notes manuscrites, 1 pl. en coul.) 2,5 x 28 x 33,2 cm.“ Lista cărților și a publicațiilor care au aparținut sculptorului a fost publicată de Doina Lemny în *La Collection – L'Atelier Brancusi*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1997, p. 242.

⁴⁸⁰ Vezi notele 203 și 347.

⁴⁸¹ Așa cum am arătat deja, este interesant de observat că foile ce împlinesc funcția de catalog al expoziției de la Sala Mozart din 1935 sunt tipărite pe hârtii divers colorate. Cele trei exemplare pe care le-am putut consulta sunt tipărite pe hârtie gri, roșie și verde, în nuanțe foarte asemănătoare celebrilor „fluturași dada“ (*papillons*). Vezi nota 264. Colorarea cataloagelor și-ar putea afla însă corespondentul și în procedeul „colorării“ *Cutiilor* de către Duchamp.

⁴⁸² De-a lungul întregului său parcurs creator, Brauner a dorit să se manifeste în calitate de pictopoet. Vezi nota 259.

⁴⁸³ Vezi nota 138.

activitatea pictopoetică a fost „scindată” în cele două componente ale sale. Observăm însă că una și aceeași persoană, pictorul, mănuiește cele două limbaje distincte. Chiar dacă procedeul expresiv al „pictopoeziei” a fost abandonat, artistul nu încetează prin aceasta de a se raporta – fie și într-un mod alterat – la statutul de odinioară al „pictopoetului”. Judecând după formulările poematice, adesea inspirate, care alcătuiesc catalogul expoziției de la Sala Mozart, în momentul 1935 nu insuficiența forței creatoare îl desparte pe Brauner de statutul încă râvnit, ci faptul că el „servea” cele două componente ale pictopoeziei de unul singur, într-o totală izolare, rupt de acel colectivism creator pe care pictopoezia s-a sprijinit *ab origine* și care pretindea ca noua formă de expresie să aibă cel puțin doi autori⁴⁸⁴. Aprofundând cele șaisprezece texte, observăm că unele iau forma unor adevărate poeme, altele se prezintă însă ca simple sintagme prin care „conținutul de idei” al tabloului este aproximat⁴⁸⁵. La o cercetare fie și sumară a textelor din catalog, cititorul avizat va observa că acestea sunt fie rodul punerii în aplicare a dicteului automat, recomandat de André Breton în manifestul său, ori poate acela al poeticii dadaiste, prin mijlocirea căreia cuvintele disperate, alăturate întâmplător, sunt generatoare de mesaj. Luând în calcul momentul în care Brauner se înfățișa publicului bucureștean în dubla sa ipostază de pictor și poet, putem presupune că ne aflăm mai degrabă în prezența unei experiențe literare suprarealiste. Faptul pare a fi confirmat de sintaxa textelor mai lungi, care impune lecturii o anumită

⁴⁸⁴ Experimentul din cuprinsul revistei 75HP dovedește că pictopoetul este o „ființă multiplă”, alcătuită din cel puțin două entități, un poet și un pictor. Aceștia își contopesc competențele în cursul actului pictopoetic.

⁴⁸⁵ Respectând ortografia originală, reproducem cele șaisprezece texte-poeme redactate în limba franceză. Acestea închipuie tot atâtea titluri, corespunzând celor șaisprezece tablouri care au fost expuse între 7 și 26 aprilie 1935, la Sala Mozart din București. „1. «je ne danse que la nuit» disait l'insecte” «je ne peux comme la neige, j'ai mes pas dans le robinet» 2. les métaux tombent de l'acordeon. 3. Je ne peux à la fois décapiter qu'une. 4. colorié et très poilu dans le jardin de mes encêtres. 5. pour retrouver la ligne de ma main en tranchant l'obscurité de mes doigts.... 6. «laisse les paroles mauvaises maintenant et prends ton fusil»... 7. femme de l'attitude, supposons/ que vous changez les desirs / et voila que l'etreinte sens le crime / et le baiser la mort. 8. si horizontale tes bras / le gout du cristal le bout de tes doigts / je n'ai vu plus objective que tes hanches / matière ou geometrie de la sexualité. 9. les minuscules mouvements du torpilleur/agaçaient l'assemblée qui décida de le faire / couler. 10. très spirituels et polis ils se serrèrent les / mâchoires comme dans d'autres pays du sud/ ou se serre les fesses 11. je me méfie des contres façons 12. il pleuvait des camemberts et l'on portait des / parapluies de vin blanc d'alsace 13. perspective à l'envers 14. spectre de la repopulation 15. gauche et droite 16. passivité courtoise.”

cursivitate, de negăsit în textele pictopoetice realizate în colaborare cu Ilarie Voronca⁴⁸⁶. De cele mai multe ori impecabilă, sintaxa aduce cu sine un simulacru de sens, ce mimează comunicarea de tip denotativ⁴⁸⁷. Așadar, va trebui să admitem că prin atașamentul față de cuvântul scris, merit a însoți imaginea plastică, mai vechile preocupări pictopoetice sunt continuate în „cheie” suprarealistă, chiar dacă, de data aceasta, cuvânt și imagine nu mai coexistă în cuprinsul uneia și aceleiași opere. În schimb, caracterul „explicativ” al cuvântului scris, inclus unui catalog, pledează în favoarea influenței pe care Duchamp a exercitat-o, în mod constant, asupra creativității lui Victor Brauner⁴⁸⁸. În anul 1935, raportarea la Duchamp se face însă în „cheie” suprarealistă. Atât imaginile expuse – și între acestea și *Passivité courtoise* –, cât și textele din catalog poartă amprenta suprarealismului plastic și literar. Să mai notăm, ca pe un simplu fapt divers, că deși Brauner se adresa publicului bucureștean, fragmentele literare din catalogul de la Sala Mozart sunt redactate în limba franceză⁴⁸⁹. Și acest amănunt ar putea fi interpretat

⁴⁸⁶ Pictopoezia pare a fi un rod al poeziei dadaiste, fapt sugerat de ritmul sacadat al discursului verbal din cuprinsul creațiilor pictopoetice, aflat în armonie cu ritmul vizual impus de „citarea” tehnicii colajului. Sintaxa fragmentară, specifică textului dadaist, este datorată alăturării întâmplătoare a cuvintelor. Vezi nota 8.

⁴⁸⁷ Pentru „invocarea” dimensiunii denotative a comunicării verbale, ne-a atras atenția, cu deosebire, al patrulea text, corespunzând, fără nici o îndoială, celui de al patrulea tablou din expoziție: „*colorié et très poilu dans le jardin de mes encêtres*”. Deși tabloul nu ne este cunoscut, el ar putea fi, eventual, identificat, pornind de la însemnarea din catalog. În pofida faptului că, aparent, ne aflăm în prezența unei „producții” poetice dadaiste, o analiză semantică a textului conduce, credem, la lumea animală și la motivul menajeriei, recurent la Brauner. Sintagma „*très poilu*” trimite la blana animalelor, iar „*le jardin de mes encêtres*” pare a fi un echivalent al „grădinii zoologice”, dacă admitem că Brauner împărtășea ideile darwiniste cu privire la originea omului.

⁴⁸⁸ După cum am arătat deja, și Duchamp intenționase să atașeze *Marelui Geam* un catalog explicativ, în care semnificația tuturor detaliilor iconografice ar fi fost tălmăcite în mod amănunțit. În concepția sa, „catalogul” urma să fie parte integrantă a operei. Vezi nota 203.

⁴⁸⁹ Presupunând că pictorul a dorit ca textele sale să fie „cât mai asemănătoare” celor din *Boîte Verte*, alegerea limbii franceze drept „suport lingvistic” al catalogului ar putea fi un argument în favoarea înrâuririi exercitate de Duchamp. Ne putem întreba, firește, dacă textele din catalog au fost redactate la Paris sau la București. Ținând seamă de valoarea lor explicativă, presupunem că au fost redactate la Paris, ele fiind adevărate „extensii” literare ale tablourilor prezentate publicului bucureștean. Totuși, din motive financiare lesne de înțeles, dacă luăm în considerare mărturia lui Sașa Pană ascuns (vezi nota 433). Defectuoasa utilizare a semnelor diacritice specifice limbii franceze conduce la presupunerea că unele accente lipseau din colecția de caractere a tipografiei în care catalogul fusese tipărit.

în sensul unui omagiu⁴⁹⁰ pe care Brauner îl aduce modelului și poate și mentorului său secret.

O problemă îndeajuns de spinoasă este aceea a identificării tablourilor expuse în 1935 la Sala Mozart din București. În absența reproducerilor⁴⁹¹, bizuindu-ne doar pe textele din catalog, este aproape imposibil să stabilim care anume opere, aflate astăzi în muzee ori colecții particulare, au fost prezentate, în aprilie 1935, în sala din strada Constantin Mille n° 4. Totuși, în cazul unuia dintre cele două tablouri pe larg discutate, *Passivité courtoise*, inscripția originală de pe reversul pânzei – astăzi ștearsă – s-a dovedit a fi de-o maximă utilitate⁴⁹². Ea conferă tabloului identitate⁴⁹³, stabilind o legătură între acesta și sintagma trecută în dreptul celei de a șaisprezecea poziții din catalog: „*passivité courtoise*“. Nu putem avea în schimb nici o certitudine cu privire la corespondentul din catalog al celui de al doilea tablou, *Cap și doi boxeri*. Întrucât din analizele expuse anterior rezultă că, împreună cu *Passivité courtoise*, alcătuiește un ansamblu ce reconstituie semnificația *Marelui Geam*⁴⁹⁴, credem că și acest tablou a fost expus în 1935 la București, fapt care poate explica prezența sa în colecțiile de stat românești. Corespondentul său „literar“, tipărit în catalog, nu poate fi identificat. Judecând însă după posibilul „sens“ al unuia dintre poemele-titlu, am putea crede că „*gauche et droite*“ se referă la *Cap și doi boxeri*, dat fiind că în box loviturile se aplică succesiv, când cu stânga, când cu dreapta. Cum în catalog sintagma „*gauche et droite*“ precede formularea „*passivité courtoise*“, acestea fiind ultimele două dintre cele șaisprezece texte ale catalogului, ipoteza noastră pare a fi

⁴⁹⁰ Omagierea lui Duchamp de către Brauner va fi corespuns în 1935 unui impuls real, de vreme ce în noiembrie-decembrie 1947 expune *Hommage à Marcel Duchamp* la „Exposition Surréaliste“, deschisă la Topicov Salon din Praga. Cf. Susan Davidson, *Chronology...*, p. 157.

⁴⁹¹ Faptul că nici unul dintre tablourile expuse în 1935 la Sala Mozart nu a fost reprodus în catalog, acesta fiind conceput de la bun început ca „fluturaș“, devine argument în favoarea strategiei lui Brauner, potrivit căreia imagine și text urmau să fie percepute simultan. În acest fel, textul nu mai era un simplu reper de identificare, ci devenea parte integrantă a tabloului. De altfel, procedeul includerii textului în tablou, cu evidențierea valorii plastice a „scriiturii“ a fost experimentat în aceeași perioadă. Firește, și precaritatea situației financiare a artistului poate motiva absența imaginilor din catalog (vezi nota 257).

⁴⁹² Vezi nota 263.

⁴⁹³ Tabloul a fost expus cu un an înainte la „Exposition Minotaure“, la Palais des Beaux-Arts din Bruxelles, cf. Susan Davidson, *Chronology...*, p. 153.

⁴⁹⁴ Diferențe stilistice dintre cele două tablouri nu împiedică asupra unității lor de conținut: primul este îndatorat unei viziuni constructiviste, „rectificată“ din perspectiva picturii puriste, iar cel de-al doilea poartă pecetea stilistică a suprarealismului plastic.

confirmată. Vecinătatea celor două sintagme ar putea sugera ordinea în care cele două panouri ale *Marelui Geam* au fost create, mai întâi *Mireasa*, căreia *Cap și doi boxeri* îi este pandant, apoi *Celibatarii*, care-și află corespondentul în *Passivité courtoise*. Pe de altă parte, „vecinătatea“ din catalog își va fi aflat corespondentul în acroșajul expoziției. Așadar, cu îndreptățire putem presupune că în 1935, la Sala Mozart, tablourile pe larg discutate de noi au fost prezentate unul lângă celălalt, dacă nu cumva chiar suprapuse, pe această cale reconstituindu-se, în amănunt, compoziția, iconografia și, prin extensie, semnificația *Marelui Geam*.

Raportul imagine/text continuă să-l preocupe pe Brauner de-a lungul întregii sale cariere, astfel încât și desenele din ciclurile *Anatomie du désir*⁴⁹⁵ și *Le chapeau tandem (Pălăria tandem)*⁴⁹⁶ sunt „dublate“ de texte. Din interpretarea acestor fragmente scrise reiese că, pentru pictor, imaginile celor două serii sunt adevărate mecanisme. După cum Duchamp proiectase încă de la bun început un soi de catalog⁴⁹⁷ explicativ al celor mai neînsemnate detalii ale *Miresei*, insistând în paginile acestuia asupra funcționalității mecanismului cu care *Mireasa* se identifica, și Brauner ne dezvăluie modul de funcționare al „mecanismelor“ pe care le imaginează:

„Principiul pălăriei tandem se întemeiază pe încălzirea lentă a ideii în oul tandem de către pălăria tandem, punându-se-n joc o relativ slabă putere de gândire, pentru o apreciabilă clocire de idei. Recipientele-pălării ce țin captivă puterea «tandemică», și de unde gândirea poate fi sustrasă în orice clipă, este cu mare grijă «tandemifurată», astfel încât, o dată încheiată perioada de clocire, ideile se mențin un timp îndelungat și gata de-a fi servite“⁴⁹⁸.

⁴⁹⁵ Deși nedatate, desenele din ciclul *Anatomie du désir* pot fi atribuite intervalului 1935-1938, motiv pentru care presupunem că textul omonim, aflat în arhiva Victor Brauner de la Centrul Georges Pompidou din Paris, a fost redactat în același interval. Ipoteza este confirmată de unele desene care sunt datate, însă nu de mâna lui Brauner. Vezi *Victor Brauner dans les collections...* (catalog 1996), pp. 62-67.

⁴⁹⁶ Ciclul *Le chapeau tandem*, mai restrâns decât ciclul *Anatomie du désir*, este legat de tema *Cristophe Colombe* (vezi *Victor Brauner dans les collections...*, catalog 1996, p. 71). Un desen cu acest titlu datează din iunie 1938, an în care Victor Brauner a redactat și textul intitulat *Le chapeau tandem* (vezi Didier Semin, *op. cit.*, 1990, p. 289).

⁴⁹⁷ Celebrele *Cutii* s-au substituit catalogului, împlinind funcția acestuia, însă într-un mod mai liber, mai puțin dogmatic.

⁴⁹⁸ „Le principe du chapeau tandem repose sur l'échauffement lent de l'idée dans l'œuf tandem par le chapeau tandem, mettant en jeu une puissance de pensée relativement faible, pour un grand couvage d'idées. Les réipients chapeaux qui renferment la force «tandémique» et d'où la pensée peut être soutirée à tout instant, est très soigneusement

Dintr-un fragment al *Anatomiei dorinței* aflăm că:

„A doua (femeie a iubirilor mele, *n.n.*) va avea mânere pe șolduri. Doar privind aceste mânere carnale ne vom simți invitați, în mod minunat, la sodomie. Mâinile noastre febrile, crispându-se de aceste mânere sexuale, vor conduce chiar ritmul actului de dragoste, care este totuna cu cea mai înaltă poezie erotică“⁴⁹⁹.

Aidoma textelor lui Duchamp, cele două fragmente sunt caracterizate de-o viziune „tehnicistă“, slujită de-un stil descriptiv, înrudit cu acela al „instrucțiunilor de folosire“ din prospecte. Faptul nu se datorează, desigur, simplei întâmplări, ci serioasei aprofundări de către Brauner a ansamblului de documente acumulat în *Boîte Verte*. Pictorul român va fi dorit să imite nu doar procedeele duchampiene de creație, care urmăreau fuziunea celor două limbaje prin simpla juxtapunere a imaginii și a cuvântului, ci chiar stilul în care Duchamp și-a redactat textele⁵⁰⁰.

O fotografie datând din preajma lui 1941 îl înfățișează pe Brauner în vizită la vila Airbel⁵⁰¹ de lângă Marsilia, unde artiștii și intelectualii doritori să părăsească Franța ocupată își puteau găsi un refugiu temporar. Vila fusese special amenajată în acest scop de Varian Fry⁵⁰². Aici s-au aflat, pentru o vreme, André Breton cu soția sa Jacqueline Lamba, Max Ernst și Marcel Duchamp. Știm că Brauner, aflat în așteptarea unei vize pentru Mexic – care nu i-a fost însă nicicând acordată –, îi vizita ocazional pe cei de la vilă. Nu este exclus ca în acele circumstanțe să-l fi reîntâlnit pe Duchamp. O altă fotografie, din mai 1941⁵⁰³, făcută de André Gomes⁵⁰⁴, îi înfățișează pe Brauner și Hérold la Marsilia, pe

«tandemiflugé», en sorte que, la période de couvage une fois terminée, les idées se maintiennent longtemps et prêtes à servir.” *Ecrits de Victor Brauner*, în Didier Semin, *op. cit.* (1990), p. 289. Citatul a fost preluat respectându-se ortografia originală.

⁴⁹⁹ „La deuxième aura des poignées aux hanches qui magnifiquement nous inviteront à la sodomie rien qu’en regardant ces poignées de chair. Nos mains fébriles guideront en se crispant sur ces poignées sexuelles, le rythme même de l’acte de l’amour qui est le plus grande poésie érotique.” *Anatomie du désir*, în Victor Brauner *dans les collections...* (catalog 1996), p. 62. Citatul a fost preluat respectându-se ortografia originală.

⁵⁰⁰ După cum am arătat deja, accesul la documente îi va fi fost înlesnit lui Brauner de către Man Ray, ori poate de Constantin Brâncuși. Vezi capitolul intitulat *În jurul a două tablouri de Victor Brauner*, Cap și doi boxeri și Passivité courtoise – abordare iconografică. Vezi și nota 467.

⁵⁰¹ Vezi reproducerea fotografiei în Susan Davidson, *Chronology...*, p. 155.

⁵⁰² Cetățean american, membru al *Society of Friends* și conducător al *Emergency Rescue Committee*.

⁵⁰³ Vezi Susan Davidson, *Chronology...*, p. 155.

⁵⁰⁴ Soții Henriette și André Gomès, prieteni cu Victor Brauner, au împlinit pe lângă acesta rolul de negustori și „agenți“, încercând să-i vândă tablourile în perioada

chei, în timp ce asistau la îmbarcarea lui Duchamp pentru New York, pe *Serpa Pinto*. Mai ştim că în 1947, la „Exposition Surréaliste“, deschisă la Topicov Salon de la Praga⁵⁰⁵, Brauner a expus cinci tablouri, între care se afla şi cel intitulat *Hommage à Marcel Duchamp*. Acestea sunt, în opinia noastră, semne de preţuire pe care Brauner le-a arătat lui Duchamp, o preţuire ce a rămas vie şi atunci când amprenta pe care autorul *Marelui Geam* a aşternut-o asupra operei lui Brauner începuse să se şteargă. Părerile lui Duchamp nu-i erau indiferente lui Brauner⁵⁰⁶, dimpotrivă, le aştepta cu încordare. Într-o scrisoare expediată de Breton din New York şi datând din 27 octombrie 1945, îi sunt împărtăşite lui Brauner impresiile pe care Duchamp şi le-a făcut la vederea unor fotografii cu tablourile sale:

în care artistul trăia împreună cu viitoarea sa soţie, Jacqueline Abraham, în refugiu la Les Celliers-de-Rousset. Raporturile complexe dintre soţii Gomès şi Brauner sunt reflectate într-o serie de scrisori pe care pictorul le expediază celor doi între decembrie 1942 şi mai 1944. Vezi Stéphanie Laudicina, *art. cit.*, p. 280.

⁵⁰⁵ Vezi nota 490.

⁵⁰⁶ Brauner luase parte la mai multe expoziţii de pictură suprarealistă, organizate de André Breton în colaborare cu Duchamp, cel de-al doilea răspunzând de concepţia de expunere. Astfel, în 1938 participă la „Exposition internationale du surréalisme“ de la Paris, Galerie des Beaux Arts, 140 rue du Faubourg Saint-Honoré, unde prezintă tablourile *Le Ver luisant*, *Kabiline en mouvement* şi *Adrianopole*, în 1947 participă la „Exposition internationale du surréalisme“ de la Galerie Maeght, Paris, 13 rue de Téhéran, unde expune *L'Autel serpenteaire*, compus din două portrete simbolice, *Les Amoureux*, *messagers du nombre* şi *L'Oiseau secrétaire ou serpenteaire*, iar în 1959 participă la „Exposition internationale du surréalisme“ de la Galerie Daniel Cordier din Paris (vezi Susan Davidson, *Chronology...*, pp. 154, 157, 160). Tragem, aşadar, concluzia că Duchamp a putut urmări evoluţia artei lui Brauner pe parcursul unui interval apreciabil de timp, cuprins între 1938 şi 1959. Cu toate acestea, din impresiile pe care Duchamp le împărtăşeşte lui Breton (vezi în cuprinsul notei 507 scrisoarea pe care Breton i-o expediază lui Brauner în 27 octombrie 1945), se conturează o admiraţie doar moderată, ba chiar diminuată de o anume rezervă, fapt lesne de înţeles, dacă ne amintim că nici opere de Brauner şi nici aprecieri critice referitoare la creaţia acestuia nu au fost incluse în catalogul colecţiei „Société Anonyme“, redactat între 1943-1949 de Duchamp. În schimb, profilele altor suprarealişti sunt creionate: Jean Arp, Alexandre Calder, Giorgio de Chirico, Max Ernst, Roberto Matta şi Juan Miró. (Vezi Marcel Duchamp – Michel Sanouillet, *op. cit.*, pp. 193-215). În cazul în care Brauner va fi avut cunoştinţă de catalogul „Société Anonyme“, se va fi simţit vexat de absenţa tablourilor sale din colecţia alcătuită de Marcel Duchamp şi Katherine S. Dreier, cuprinzând peste 600 de opere, alese din creaţia a 170 de artişti din 23 de ţări. Ne întemeiem această presupunere pe informaţia furnizată de Sarane Alexandrian, care, într-o carte apărută recent, rememorează profunda mâhnire pe care Brauner a încercat-o serie textul monografic promis, text în a cărui apariţie Brauner îşi pusese toate speranţele. Vezi scrisoarea lui Breton şi consideraţiile autorului primei cărţi închinată lui Victor Brauner în Sarane Alexandrian, *op. cit.* (2004), pp. 14-15.

„Dragul meu Victor, ieri seara i-am arătat lui Marcel Duchamp fotografiile tale, și fără a încerca să-l influențez câtuși de puțin, a declarat că e foarte bine. I-au plăcut în mod deosebit «*Nombre*» și «*Totintot*». Potrivit părerii sale exprimate spontan, cât și propriei mele păreri, doar ceea ce lucrezi tu contează în mod esențial în tot ceea ce se produce pe planul activității plastice la Paris. Pentru a-ți împărtăși adevărul întreg (critica sa fiind singura care contează), el nu a exprimat decât o ușoară rezervă în legătură cu «*Fleur de sang*», ceva de genul acesta: «Mă-ntreb de ce lui Brauner, din locul în care se află, încă îi mai pasă de amintirea lui Klee», dar a revenit în mai multe rânduri, în modul cel mai favorabil, asupra celor trimise de tine»⁵⁰⁷.

Modul în care Breton îi relatează în scris lui Brauner conversația avută cu Duchamp exprimă – în opinia noastră – atât grija de-a menaja sensibilitatea corespondentului său, cât și dorința expeditorului de-a da satisfacție destinatarului scrisorii, furnizându-i vești menite a satisface un orizont de așteptare deja conturat. În opinia noastră, scrisoarea pare a fi un „mulaj” luat după expectațiile lui Brauner. Înfrigurarea cu care acesta va fi așteptat „verdictul” lui Duchamp poate fi estimată doar ținând seamă de rolul pe care opera duchampiană l-a avut în geneza creațiilor sale de tinerețe. Firește, va trebui să avem în vedere și strategiile de creație proprii lui Duchamp, pe care Brauner și le-a însușit pe tot parcursul activității sale, fapt demonstrat – sperăm că în mod amănunțit și limpede – pe parcursul prezentelor considerații. Așteptarea „verdictului” va fi fost cu adevărat tensionată, din moment ce cuvântul lui Duchamp a avut greutate în lansarea lui Brauner în America⁵⁰⁸.

⁵⁰⁷ „*Mon cher Victor, montré hier soir tes photographies à Marcel Duchamp qui, sans que je cherche à l'influencer le moins du monde, a déclaré que c'était très bien. Il a aimé spécialement «Nombre» et «Totintot». À son avis spontanément exprimé, comme au mien, c'est essentiellement ce que tu fais qui compte dans tout ce qui se produit sur le plan plastique à Paris. Pour tout te dire (sa critique étant la seule qui en vaille la peine) il n'a exprimé qu'une légère réserve à propos de «Fleur de sang», quelque chose comme : «Je me demande pourquoi Brauner, au point où il en est, s'embarrasse encore du souvenir de Klee» mais il est revenu à plusieurs reprises, avec la plus grande faveur, à ton envoi.*” În Victor Brauner, *Écrits et correspondances 1938-1948 – Les archives Victor Brauner au Musée National d'Art Moderne...*, p. 185. Iată exemplul unei comunicări indirecte între Brauner și Duchamp, mijlocitor fiind André Breton. Totuși, să ne amintim că în intervalul 1941 – anul în care, părăsind sudul Franței, Duchamp s-a îndreptat către New York – și 1965, Duchamp i-a expediat lui Brauner un număr de 7 scrisori, aflate în arhiva Centrului Pompidou din Paris (vezi nota 457).

⁵⁰⁸ André Breton a fost inspiratorul și autorul moral al primei expoziții personale deschisă de Victor Brauner între 15 aprilie și 1 mai 1947 la Julien Levy Gallery din New York, lui Duchamp datorându-i-se diligențele care-au condus la finalizarea proiectului și la contractul prin care pictorul ceda întreaga producție artistică din intervalul unui an proprietarului galeriei. Vezi Susan Davidson, *Chronology...*, p. 156.

În pofida mutațiilor pe care opera sa le-a înregistrat în timp⁵⁰⁹, dobândindu-și astfel deplina originalitate, Brauner rămâne atașat până târziu exemplului oferit de „modelul” Duchamp. Amprenta acestuia poate fi descoperită – uneori nu fără efort – în structurile cutărui sau cutărui tablou, dar mai cu seamă în „tiparul” ce-i determină lui Brauner creativitatea și, drept urmare, și etapele stilistice pe care le-a parcurs.

În anii războiului, aflat în deplină izolare și punându-și nădejdea doar în sprijinul mai mult sau mai puțin constant pe care unii dintre prietenii adevărați sau doar interesați i l-au acordat, Brauner le scrie soților Henriette și André Gomès⁵¹⁰. Din această corespondență, purtată între decembrie 1942 și mai 1944⁵¹¹, s-au păstrat optsprezece scrisori. Ele alcătuiesc o adevărată diagramă – ori poate seismogramă – a vieții cotidiene, dar și a creativității artistului. Parcurgând această corespon-

⁵⁰⁹ La o cercetare mai amănunțită, motivele pe care Brauner le extrage din creația lui Duchamp se vădesc a fi obiectul unor adevărate metamorfoze. Pe parcursul succesivelor preschimbări, „sursa” devine de nerecunoscut. O influență comparabilă au exercitat și unele imagini semnate de Francis Picabia, Max Ernst și Brassaï. Astfel, pentru raportul Brauner/Picabia atragem atenția asupra tabloului *Personaj cu balaur*, datat 1931 și aflat în colecția Federației Comunităților Evreiești din România (vezi Emil Nicolae, *op. cit.*, pp. 138-139). Acesta este îndatorat, în opinia noastră, tabloului *Dresseur d'animaux*, creat de Picabia în 1923 (vezi *Francis Picabia dans les collections du Centre Pompidou, Musée National d'Art Moderne*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2003, pp. 58-59). Din punct de vedere compozițional și tematic tablourile sunt cvasiidentice: cele două personaje sunt reprezentate nud, atitudinea lor este strict asemănătoare, iar raportul om/animal oferă celor două tablouri substanță tematică. „Dresorul” lui Picabia stă cu brațul stâng întins și are în mână un bici. „Personajul” lui Brauner, cu brațul așijderea întins, ține o vergea, un pistol și-un mănunchi de flori purpurii, comparabile cu cele care împodobesc inscripția din tabloul *Poetul Geo Bogza arată capului său peisajul cu sonde* și frontispiciul revistei *unu*. În tabloul lui Brauner, mijlocind între „personaj” și reprezentarea animalieră, apare o alcătuire mecanomorfă. Simplul raport mecanism/nud ne trimite, din nou, cu gândul la arta lui Duchamp. Iată motivul pentru care interpretăm tabloul *Personaj cu balaur* ca pe o imagine în care energiile creatoare ale lui Brauner, Picabia și Duchamp se contopesc. Pentru raportul Brauner/Ernst trimitem la ciclul *Le chapeau tandem* și la tabloul *C'est le chapeau qui fait l'homme* pictat de Max Ernst în 1920 (vezi *Max Ernst – Retrospektive zum 100. Geburtstag* – catalog, editor și autor al introducerii Werner Spies, München, Prestel, 1991, p. 79). Și aici, ca și la Brauner, pălăriile sunt legate între ele prin niște tuburi. Preluând lexicul inventat de Brauner, vom afirma că pălăriile sunt „tandemizate”. Știind că pictorul atașează ciclului *Le chapeau tandem* un text explicativ de natură ironic-onirică (vezi Didier Semin, *op. cit.*, 1990, p. 289), vom admite că sugestiile plastice și tematice oferite de tabloul lui Max Ernst au fost amplificate și aprofundate în spirit suprarealist. Pentru raportul Brauner/Brassaï vezi Stéphanie Laudicina, *art. cit.*, p. 301 (nota 43).

⁵¹⁰ Vezi nota 504.

⁵¹¹ În această perioadă, Victor Brauner și Jacqueline Abraham – cea care avea să devină a doua sa soție – se aflau în refugiu la Remollon, apoi la Les Celliers-de-Rousset, în Hautes-Alpes.

dență, realizăm că opera devine purtătoare a unui tot mai profund mesaj esoteric, determinat de noua tehnică a cerii. Brauner o descoperă în anii refugiului, sub presiunea izolării și a sărăciei:

„Cu această formulă, în care Alfa este începutul iar Omega sfârșitul, regăsim, potrivit legii corespondențelor secrete care există în toate regnurile naturii, marile cercuri ale extremelor: [...] Astfel, acest procedeu (al cerii, *n.n.*) este în mod incontestabil de esență magică, punând în mișcare forțele universale ascunse ale imaginii create”⁵¹².

Ținând seamă de interpretările în cheie alchimică aduse operei lui Duchamp, dar mai cu seamă capodoperei *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, suntem în măsură a stabili, și din acest punct de vedere, un paralelism între Duchamp și Brauner. Totuși, o diferență se impune, căci în vreme ce Duchamp refuză cu vehemență orice posibilă „afiliere” a creației sale la ideologia alchimică⁵¹³, Brauner supralicitează portanța esoterică a mesajului tablourilor sale.

Și în perioada refugiului de la Les Celliers-de-Rousset, așadar în plină maturitate creatoare, Brauner continuă să pășească – fie și în mod discret – pe urmele lui Duchamp. Conceptiile duchampiene încetează însă să mai modeleze direct structura semnificantă a unor opere cu o identitate bine definită – cum a fost cazul pentru *Poetul Geo Bogza arată capului său peisajul cu sonde, Cap și doi boxeri și Passivité courtoise* –, determinând în schimb „tiparul” prin care creativitatea lui Brauner ajungea să se manifeste în anii maturității⁵¹⁴. Astfel, răsfoind corespondența purtată cu soții Gomès, avem ocazia să constatăm că, aidoma lui Duchamp, și Brauner obișnuia să-și orienteze procesul de creație luând în calcul coordonatele unui plan conceptual, a cărui elaborare putea să se-ntindă pe un interval apreciabil de timp. Altfel spus, ideea condiționa apariția „corpului material”, vizibil, al operei.

⁵¹² „Avec cette formule, ou l'Alpha est le commencement et l'Omega la fin, nous retrouvons, selon la loi des correspondances secrètes qui existent dans toutes les règnes de la nature, les grands cercles des extrêmes: [...] Ainsi ce procédé est incontestablement d'essence magique metant en mouvement les forces occultes universelles de l'image crée.” Fragment dintr-o scrisoare adresată de Victor Brauner Henriettei și lui André Gomès, datată „duminică, 12 septembrie 1943”, în Stéphanie Laudicina, *art. cit.*, p. 294. Ortografia este conformă cu originalul scrisorii.

⁵¹³ „Dacă am practicat alchimia, am făcut-o în singurul mod care poate fi acceptat în zilele noastre, adică fără să-mi dau seama că o practic.” „Si j'ai fait de l'alchimie, c'est de la seule façon qui soit de nos jours admissible, c'est-à-dire sans le savoir.” Robert Lebel, *op. cit.*, p. 73.

⁵¹⁴ Totuși, în 1945 Brauner realizează în tehnica cerii *La Fiancée mécanique* (Logodnica mecanică), o abia voalată trimitere la *La Mariée...* a lui Duchamp. Vezi Didier Semin, *op. cit.*, p. 111.

Într-o scrisoare adresată lui André Gomès, redactată în noaptea dinspre 3 spre 4 septembrie 1943, la orele 4, Brauner precizează:

„[...] sunt pe cale de-a pune la punct o lucrare care pretinde o muncă îndelungată și răbdare și am să v-o arăt de îndată ce mă voi afla în posesia a ceva «vizibil»”⁵¹⁵.

O muncă intensă și răbdare a pretins și elaborarea *Marelui Geam*. Dovada o constituie cele consemnate de Man Ray cu prilejul primei sale vizite în atelierul newyorkez al lui Duchamp⁵¹⁶. Pornind de la pasajul din scrisoarea adresată soților Gomès, devine posibil să ne imaginăm că Man Ray i-a transmis lui Brauner nu doar informații referitoare la iconografia *Marelui Geam*, ci i-a dezvăluit secvențe privind „istoria” anevoioasei elaborări a capodoperei. Sprijinindu-ne pe-o asemenea ipoteză, vom putea admite că în anii refugiului de la Les Celliers-de-Rousset, Brauner era urmărit de ideea unei opere care-ar fi pretins condiții de elaborare identice aceluia care au condus la geneza *Marelui Geam*. Această înlănțuire de ipoteze devine perfect verosimilă atunci când, dintr-o altă scrisoare⁵¹⁷ expediată soților Henriette și André Gomès, aflăm că artistul cere să i se trimită, între alte cărți, și *Impressions d’Afrique*⁵¹⁸ a lui Raymond Roussel:

„Dragul meu André, poți să-mi trimiți cărți! Foarte important! Firește, acelea care ne interesează. Ai, de pildă, *Hespérus* al lui Jean Paul? Sau *Locus solus* sau *Impressions d’Afrique* de Raymond Roussel sau ceea ce ai. !!! MULȚUMESC PENTRU CĂRȚI !!!”⁵¹⁹.

Să observăm că pentru Brauner primirea cărților era de-o extremă urgență, de vreme ce în scrisoare apare sintagma „Foarte important!”. Coroborând informațiile de mai sus, suntem tentați să punem în relație

⁵¹⁵ „[...] je suis en train de mettre au point un ouvrage qui demande longue travail et patience et je vous le ferais voir dès que j’aurai quelque chose de «visible»”. Stéphanie Laudicina, art. cit., p. 293.

⁵¹⁶ Vezi nota 191.

⁵¹⁷ Este vorba de scrisoarea din 14 aprilie 1944. În momentul datării, Brauner a avut dubii, căci după ce precizează „Vendredi le 14”, pune semnul întrebării înaintea cuvântului „avril”. Acest simplu amănunt conturează starea de insecuritate și incertitudine în care trăia Brauner în anii refugiului. El ne ajută să înțelegem mai bine de ce dobândirea stării de creativitate era dorită cu ardoare: într-o perioadă extrem de dificilă din viața artistului, doar creativitatea putea oferi un sens existenței sale.

⁵¹⁸ Pentru influența pe care piesa *Impressions d’Afrique* a avut-o asupra lui Duchamp, deschizându-i drumul către o nouă concepție asupra creației, vezi notele 178 și 181.

⁵¹⁹ „Mon cher André, peut tu m’envoyer des livres! Très important! Naturellement ceux qui nous interesse. As-tu par exemple «Hespérus» de Jean Paul ? ou «Locus solus» ou «Impressions d’Afrique» de Raymond Roussel ou ce que tu as. !!! MERÇI POUR LES LIVRES !!!” Stéphanie Laudicina, art. cit., p. 297.

solicitarea de cărți cu proiectul mental al operei la care Brauner tocmai lucra, și pe care-l anunța corespondenților săi în scrisoarea din 4 septembrie 1943, redactată la orele 4 dimineața. Este îngăduit a presupune că pentru elaborarea acelei opere neobișnuite, alcătuită dintr-o parte invizibilă la care încă trudea, și una vizibilă, care abia urma să prindă contur⁵²⁰, Brauner solicita, între altele, și *Impressions d'Afrique*, piesă care stă la temelia planului conceptual al *Marelui Geam*.

Am avut deja ocazia să demonstrăm că anumite însemnări din *Boîte Verte* pretind o interpretare platoniciană⁵²¹. La timpul convenit, am insistat asupra intensului schimb de idei survenit între Duchamp și Brâncuși⁵²², precizând că circulația ideilor a avut un dublu sens, de la Duchamp la Brâncuși și invers. Ținând seamă de acest context, prezența unor „urme” platoniciene în gândirea lui Brauner va înceta să mai surprindă. Avem în vedere, cu precumpănire, conceptul de „real increat”, pe care pictorul îl preia de la René Char și îl include propriei poetici, conferindu-i o semnificație platoniciană. Într-o scrisoare din 21 septembrie 1943, adresată lui René Char, Brauner precizează:

„[...] Am cules pietre de pe malul torentului și am construit un personaj, turnând ceară în jurul acestor pietre amorfe. În locul care ar putea fi acela al frunții am lipit semnul ♀ (egiptean) semn al vieții și, pornind de la frunte de-a lungul întregului corp, o rădăcină de cicoare. M-am gândit să numesc acest obiect «Imaginea lumii realității necreate» (real increat) și nu «image» în sensul de portret al realității (însăși) etc. În sfârșit, am pus acest nume în germană: «Bildnis aus der ungeschöphte (sic!) Wirklichkeit». Este exact ceea ce exprimi în aforismul tău «Imaginația constă în a expulza din realitate mai multe persoane incomplete pentru ca, punând la lucru puterile magice și subversive ale dorinței, să obții întoarcerea lor sub forma unei prezențe pe de-a-ntregul satisfăcătoare. Acesta este realul increat, de nestins»⁵²³.

⁵²⁰ Să observăm că însăși *La Mariée...* avea această structură, Duchamp „transferând” la un moment dat partea conceptuală, „invizibilă”, în faimoasa *Boîte Verte*.

⁵²¹ Pentru apropierea concepțiilor platoniciene de către Duchamp, vezi capitolul *Marcel Duchamp și Victor Brauner – problema celei de-a patra dimensiuni și „recuperarea” tridimensionalității*.

⁵²² Vezi Cristian-Robert Velescu, *Brâncuși-Duchamp, evoluții artistice convergente*, în *op. cit.* (2002), pp. 118-148.

⁵²³ „[...] J'ai pris des pierres au bord du torrent et j'ai construit un personnage en coulant de la cire autour de ses pierres amorphes. Sur l'emplacement qui peut être le front j'ai collé le signe ♀ (egyptien) signe de la vie et du front tout le long du corps une racine de chicorée. J'ai pensé appeler cet objet «image du monde de la réalité noncréée» (reel increée) et non «image» comme le sens portrait de la réalité (même) etc. Enfin j'ai mis ce nom en allemand : «Bildnis aus der ungeschöphte (sic !) Wirklichkeit» c'est

Formulări precum „«imagine» în sensul de portret al realității însăși, sau „prezențe pe de-a-ntregul satisfăcătoare“, „opuse prezențelor incomplete“, susțin interpretarea platoniciană dată „realului increat“, pe care Brauner, așa cum s-a văzut, îl preia de la René Char.

În concluzie, vom afirma că în pofida influenței pe care arta lui Duchamp a exercitat-o asupra-i, determinând atât semnificația unui întreg grup de opere, cât și strategiile creatoare pentru care a optat pe termen lung, Brauner s-a împărtășit dintr-un tezaur mai general de idei, acela al epocii în care s-a format și a creat. Avem în vedere tocmai concepțiile platoniciene, ori pe acelea alchimice, al căror reflex poate fi decelat în opera sa, dar și în aceea a contemporanilor, a lui Brâncuși bunăoară, și în aceea a lui Marcel Duchamp⁵²⁴. Un argument care susține această ipoteză este oferit de realul schimb de idei care a avut loc în ambianța artistică românească din al treilea deceniu al secolului trecut. Parcurgând contribuțiile teoretice ale unora dintre participanții la expoziția internațională a *Contimporanului* de la București, din 1924, constatăm coincidențe semnificative la nivelul poeticilor lor⁵²⁵. Astfel, între considerațiile lui Victor Brauner, publicate în presa vremii, aforismele lui Brâncuși și conferința pe care Paul Klee o susține la Iena, la începutul aceluiași an, există asemănări de substanță. Acestea subliniază, în opinia noastră, independența de gândire a tânărului Brauner, atenuând impresia că opera sa ar fi tributară într-o prea mare măsură influenței exercitate de Marcel Duchamp⁵²⁶.

exactement ce que tu exprimes dans ton aphorisme «L'imagination consiste à expulser de la réalité plusieurs personnes incomplètes pour, mettant à contribution les puissances magiques et subversives du désir, obtenir leur retour sous la forme d'une présence entièrement satisfaisante. C'est alors l'inestinguible réel incréé»“. Ortografia este conformă cu originalul scrisorii. Vezi Stéphanie Laudicina, *art. cit.*, p. 301, nota 40.

⁵²⁴ Există suficiente temeuri potrivit cărora originile „platonismului“ lui Duchamp trebuie căutate în schimbul de idei pe care părintele *ready-made*-ului l-a întreținut cu Constantin Brâncuși, în atelierile acestuia din Impasse Ronsin. Vezi nota 521.

⁵²⁵ Vezi Cristian-Robert Velescu, „Contimporanul 1924 – Brancusi, Klee, Brauner et l'interférence de leurs poétiques“, în *Ligeia* (Paris), XVIII^e année, n^o 57-58-59-60, Janvier-Juin 2005, pp. 155-165.

⁵²⁶ Totuși, în pofida nuanței din finalul considerațiilor noastre, suntem de părere că influența a fost nu numai reală, dar și decisivă, neimpietând cu nimic asupra originalității operei lui Brauner. Așa cum am încercat să demonstrăm pe parcursul prezentelor considerații, pictorul a asimilat sugestii străine, care au devenit parte integrantă a propriei creații, prin aceasta participând la schimbul de idei și mesaje propriu perioadei moderne, când opere ale diverșilor artiști se constituie într-o adevărată rețea, comparabilă „vaselor comunicante“. Un asemenea fapt a fost în măsură să favorizeze apariția „mișcărilor“ și a „grupărilor“ artistice. Acestea au aspirat, invariabil, către o ideologie comună. Asemenea idei împărtășite au condus, nu de puține ori, către asumarea rigorilor „colectivismului creator“, specific avangardei istorice.

Cronici și texte despre Victor Brauner apărute în publicațiile românești din epocă *

Cronică anonimă, apărută în revista *Contimporanul* **

„Un foarte tânăr pictor investit cu temeritatea vârstei sale. Peste greșelile pe cari nu le-ar comite, din nenorocire, cei bătrâni, – trece cu un elan stângaci și dezordonat ce-l duce la țintă. Pânze decorative, apoi pânze expresioniste și cubiste. Remarcăm promptitudinea publicului de a înțelege acest simplu postulat al artei noi: că se poate face artă fără anecdotă și fără subiect, pe temeiul clar al liniei și al culorii pure... Doar câțiva critici-catâri, câțiva intelectuali constipați și câteva doamne în menopauză se mai refuză acestei idei elementare. (Adăogăm că unul din poeții noștri dezueți o denunță ca fiind de proveniență moscovită, fruct al „negrei străinătăți“ și atrage atenția Siguranței Statului asupra-i). / Dar cubismul, ca și naturalismul, își cere tehnica lui, care impune laboare și etape. D-l Victor Brauner le va traversa, căci esențialul îl posedă: o sensibilitate de păianjen și o imaginație fără scrupul.“

Claude Sernet (Mihai Cosma), *Horoscope – pour Victor Brauner* ***

Regardez-moi bien et ne craignez rien. Un devenir duteux vous guette. L'avenir, qui à votre égard n'est qu'une très pénible et très

* Textele au fost preluate întocmai, cu greșelile de gramatică proprii epocii și respectându-se ortografia originală. Din motive de unitate a redactării, atunci când a fost cazul, „sînt“ a fost înlocuit cu „sunt“, „î“ cu „â“, iar în locul apostrofului s-a folosit cratima.

** ***, în *Contimporanul*, an III, n° 49, noiembrie 1924.

*** În *unu*, II, martie 1929, p. 2. „Privește-mă cu atenție și să nu-ți fie teamă de nimic. Schimbări dubioase te așteaptă. Viitorul, care pentru tine nu e decât o foarte

sombre évocation d'événements, quelconques, dès que votre vie, jusqu'ici sans grandeur ni remède, se sera soustraite à l'influence maléfique de l'étoile sous laquelle vous êtes né, cet inquiétant avenir se couvre brusquement de ténèbres et de signes mystérieux. Je vois pour vous un long voyage, le dernier peut-être que vous aurez à faire et certes pas meilleur que tous les autres, pendant lequel le mal secret qui sur le tard devra vous emporter se trouvera tout à coup aggravé à la suite d'une aventure terrifiante dont vous ne connaîtrez jamais les personnages. Néanmoins vous n'en succomberez pas et à votre retour vous apprendrez avec désespoir la mort de tous vos amis. Votre maison sera entourée de présences-occultes et vénéneuses; la peur la plus funeste y rendra votre séjour impossible; un moment, vous songerez de nouveau au suicide. Le sommeil fuira toujours vos nuits pleines de cauchemars, ainsi que la joie et la tristesse. Votre solitude sera si morne qu'aucun désir, aucun changement ne pourront plus la chasser. Enfin, la femme que vous aimez encore, après vous avoir quitté pour la pire cruauté que votre esprit tyrannique aurait pu imaginer, se teindra les cheveux en noir; ses yeux ne seront plus les belles opales captives que votre fière injustice brisait dans un monde d'amer esclavage; désormais, éternellement pieds nus, elle marchera sur la neige brûlante d'un pays lointain. Tout le reste de vos jours vous garderez sa bague inutile à votre doigt.

penibilă și foarte sumbră rememorare a unor evenimente oarecare, din momentul în care viața ta, până acum lipsită de măreție și leac, se va fi sustras influenței malefice a stelei sub care ești născut, acest viitor neliniștitor se-acoperă brusc cu tenebre și semne misterioase. Văd pentru tine o lungă călătorie, probabil ultima pe care o vei face și, neîndoios, cu nimic mai bună decât toate celelalte, în cursul căreia răul tainic care în cele din urmă te va răpi, va fi brusc agravat datorită unei aventuri terifiante, ale cărei personaje nu le vei cunoaște vreodată. Oricum, nu vei muri, și la întoarcere vei afla cu disperare de moartea tuturor prietenilor. Casa-ți va fi înconjurată de prezențe oculte și veninoase; spaima cea mai funestă îți va face imposibilă șederea; pentru o clipă te vei gândi din nou la sinucidere. Somnul va părăsi pentru totdeauna nopțile-ți pline de coșmaruri, la fel bucuria și tristețea. Singurătatea îți va fi atât de mohorâtă, încât nici o dorință, nici o schimbare n-o vor mai putea alunga. În sfârșit, femeia pe care încă o iubești, după ce te-a părăsit din pricina celei mai mari cruzimi pe care spiritul tău tiranic ar fi putut-o imagina, își va vopsi pletele în negru; ochii ei nu vor mai fi frumoasele opale captive pe care nedreptatea ta plină de mândrie le sfărâma într-o lume de-amară sclavie; de acum, veșnic desculță, va pași pe zăpada arzândă a unei țări îndepărtate. Tot restul zilelor vei păstra inelul ei inutil pe degetul tău."

Ilarie Voronca, *Victor Brauner* *

Scormonește cu penelul lui toate penele gândului agită în mâini toți clopoței extazului. Ochiul ca un clopot fără sgardă și lanț bate câmpiile cerului aduce în dinți prepelița visului. Pentru sete și inimă Brauner e o reconfortare și o certitudine. Acolo unde inchietația ceasului arde și spintecă, degetul lui Victor Brauner deslușește prin cenușă o potecă peste care anotimpurile au crescut zimbri și ferigi. O lume alta, fără ghebul „materialismului“, fără cârja codului de maniere sau legi. Creionul poate fi atunci un stilet sau o privighetoare, o oglindă peste apa căreia au trecut lebezi și nori; în iazul închis ca o perlă în scoica muntelui, se străvăd păstrăvi cu aripioare ca semințe roșii. Dincolo cerbii ridică botul umed, adușmea venirea vânătorului; vântul ca o mână trece prin fruntea vietăților, îndreaptă bucla codrilor. Cine i-a dat lui Victor Brauner iarba fiarelor? / Toate făpturile vin la dânsul îi ling palmele, se lipesc ca frunze pe albul pleoapelor. Pasul lui deșteaptă în buruieni fluierile. Aierul ca un păun se umflă, cheamă; porțile închipuirii se dau în lături. Victor Brauner domesticește lighioanele neliniștii, prinde cu un lasso de imagini toți caii sălbatici ai sângelui. Victor Brauner: un imn pentru moartea și reînvierea picturii! Poetul din el a înțeles la vreme că drumul adunătorului de culori și semne e înghesuit între două prăpastii fără iertare: de o parte: reproducerea după natură – plasticitate – de care fotografia însăși a izbutit să se lepede – fotografia ultimelor decenii Man Ray – pipăie un alfabet dincolo de hățișurile iluziei, vizuale de alta: arhitectura care a dus – în pictură – la acel hermafroditism penibil al constructivismului. Popasul lui Victor Brauner în etapa acestuia din urmă a fost scurt. El n-a zăbovit să afle că pictura mărginită la volum sau abstracții (și abstracția e o mărginire) nu poate sfârși decât în sufocare, nu poate cu nimic potoli foamea noastră de adevăr și de înțelesuri. Asemeni unui poem, un desen ori un tablou trebuie să înăvurească sensibilitatea și ochiul cu noi posibilități de revelație. / REVELAȚIA. Cu o undiță de lumină Victor Brauner scoate la iveală din întunericul din el sau din afară peștii formelor care să spargă coaja de cotidian și de obicinuință, să aducă pe mesele cu manuale și gazete, svârcolirea unui vierme de azur. Atâtea visuri câte corăbii scufundate în noi : Echivalentul lui Victor Brauner în poem: Stephan Roll (Voi găsi cândva răgazul să lămuresc celor cărora li se cuvine, cerul încuiat în glasul și în poemele lui Stephan Roll). / Dar, iată-mă acum precedat

* În *unu*, II, martie 1929, p. 1.

de crainicii visului lui Victor Brauner, urmat de potopul de plante și vietăți adunate din smârcurile somnului; de chervanele cu broderii și covoare de luceferi venite de pe stepele închipuirii. Victor Brauner înaintează prin măduva lucrurilor, trezește cu o atingere alte acorduri, alte însuflețiri. Uite aici pădurea de aramă, acolo pădurea de smaragd, dincolo pădurea de tăcere. Un gest și violoncelele oceanelor cântă. În vine e o prăvălie de confetii și toate serpentinele amurgului freamătă. Dar, să fie liniște! Încordați-vă arcul nervilor (în curând va chiui săgeata cuvântului): Victor Brauner se apropie, mângâie, prinde în brațe pasărea măiastră a nevăzutului.

Petru Comarnescu, *Expoziția grupului de artă nouă (Cronica plastică)* *

Poziția d-lui Victor Brauner este foarte critică. Suprarealismul său ar putea fi pur și simplu, literatură, – nu poezie, cum ar vrea picto-poezia, – dacă n-ar avea cuirasa plastică. Astfel viziunea interioară plină de „libido” și reflexe paralogice devine schelet subtil și intim câteodată intrinsec materiei plastice. / Transmutările sale imaginative, impresiuni și viziuni organice, resturi de infuzie psihologică nedecantată se complimentează pe fundaluri de culoare pură sau se grefează pe linii hipersensibile, întocmind astfel o ciudată sinteză, care nu putem spune că nu e plastică. / Această ambianță uniexpresivă își trage obârșii profunde din vis, imaginația somnului creând o realitate intrinsecă, ne desgolește de conținutul rațional. De aceea motivele domnului VICTOR BRAUNER par și sunt copilărești, și absurde, dar poate de aceea devin autentice și misterios de fantastice. Sunt scăpărări de sexualitate refulată, grafice ale senzațiilor neștiute, secțiuni inconștiente ale fiorului de viață. Credem, chiar numai din punct de vedere strict plastic, frumos colorate pânzele 4, 5, 7 (I. M; mateloți și domnișoara colorată) iar dintre desenele hipersensibile o seamă dintre ele clădesc basmul subconștientului uman prin mijloace de tot felul, scânteieri sincere, pierdute sau regăsite în contactul uman și misterios al comunicării estetice.

* În *Ultima oră* (București), 20 aprilie 1929, p. 2.

Roll (Ștefan Roll), *Scurt circuit* - Victor Brauner*

Vârsta lui plastică debutează public cu ilustrații pe un volum cu poezii apoi în ziua apariției lui „75 H.P.“. / Degetele erau pistoalele surprizei, sub un penel înmuiat în pulbere de Azur și în aurora unei palete de pasăre măiastră. Culorile ardeau în artere ca în alambicuri pasiunea unei țării, când mușchii fulgerau de tinereță și vechile statui se spargeau în aierul străbătut de proiectile, ca bășici de săpun. Venise brusc cu încă câțiva centauri fragezi și dârji spărgând în copite stelele paharelor, zâmbetul Giocondei care țintuise admirația universală ca pe-o insectă uscată; plesnind cu bicele cuvântului botul putred nechezul rânced peste capetele uimite și blege. Surpriza explodând la punctul invulnerabil, autorul ei era dinainte temerar. Victor Brauner tăia în linoleum – ca un inginer al artei – gravitația plană a unor forme, care conturau efortul descătușat al adolescenței descinsă din ea însăși; afirmați fără răgaz și fără nici o îngenunchiere înapoi. Pe mâna lui, pictura îmbracă mănua virgină a unui meșteșugar ce aduce păsările altor înălțimi, geometria altor triumfiuri. Artizan al emoției în chipul cum ea fermeca pulsul frecvent al unui univers ce se făcea din palmele lui bătute cu rubine. Priviți din pisc, lupii încinși de dinți par iepuri cu funde heliotropii flori de mușetel, iar prăpăstiile gropițe în bărbia pământului. / Dar vârsta ta Victore începea odată cu prietenia, cu dragostea, cu evoluțiile noastre. Întotdeauna lângă un poem al nostru înflorește un tablou al tău, ne tulbura un desen. Avalanșa amesteca virilitățile spontane procreând revelația. Printre noi purtai în steaua umărului, în panerul ochiului bijuteria unui păun desfăcând pe pânze coada unei lumi cu-n muzeu ce-l aduceam în noi. Pe un umăr dinăuntru erai un vrac ducând comoara cu aur încins și de-a-bușelea pe sub zăplaze intrau, în pictura ta îngerii ca găinile, cocoșii ca toreadorii. Puteai cu o suflare să stingi zarzării înfloriți din alte primăveri, ca pe niște lumânări și să-i aprinzi pentru viitoare florații cu chibrit fosforat în tine și scăpărat de cer. / De cinci ani, Victor Brauner e pictorul cel mai tânăr dintre noi. Meșteșugul lui e ascuns în ovarele naturei ca țâța fântânilor, ca glasul privighetoarei. Fantezia lui înflorește neștiut ca poenele de flori în palma soarelui. Reprezentarea lui, dificultatea sa picturală e naivă; desenul pueril, însă de o puerilitate prodigioasă. Frumusețea sa e inițială și desăvârșită; – închizând astfel cele două laturi, ea se livrează fără explicații, profilându-și suav și firese desenul, colorându-l cu anilina

* În *unu*, II, martie 1929, p. 2.

din penele ei. De aici candoarea coloritului său, aptitudinea cromatică mai mult înspre decorativ decât înspre un plan pictural adânc meșteșugit, care i-ar ocupa timpul și străduința creației, a desenului, a formei, a elementului pictat, toate grotești dar rafinate anterior într-un cuptor care-i arde visul; situarea subiectului, poziția lui spirituală, contradicția lui chiar, conținutul emotiv, fecundează pictorul pentru maturitatea evidentă ce-i aparține neîndoios ca un peisagiu ascuns în el și care i-o ghicești în cutele fiecărui desen, în destinul și în introstructura lui. Ideia unui spirit în continuă invenție, curajul experienței tuturor resurselor ce și le răscolește, denotă artistul pur, intrinsec, pictorul autentic căutându-se într-un gen dintr-însul ca o chemare, izbind vocile metalelor noi, aliajul care-i va iscăli creația sensibilității lui, individul universal în pictură. Calific ca pe o virtute, neprecizarea lui la 25 de ani într-un anotimp când picturii i se opun cele mai diverse și contrarii perspective și laborări. / Victor Brauner debutează expresionist. Constructivismul rece, abstract îl reține un scurt timp și se eliberează din el, din formulele lui geometrice, mecanică nesenzorială, din inumanismul lui. Cubismul îi servește o problemă de tehnică a picturii fără a-i pierde contactul și fără a o elimina ca în constructivism, dar care nu primește, nu respectă formele amorfe din natură, le detestă și inventă o formă în care natura îngenunchiază artistului, lăsându-se interpretată conformată cerebralității lui. Descinderea lui, de aici, spre suprarealism devine neînlăturată. E pictura în care el se va găsi, se va complăce, nu fiindcă e numită suprarealism; formula nici nu există perspectivei interioare, manierei de-i spune astfel, de asemenea. Victor Brauner pictează conform lui, din repulsiunile subsistente din el. În suprarealism el găsește chimia visului, spontaneitatea ciudată, corelația dintre material și psihoză. Suprarealismul ca pictură spontană îl integrează; anomalia subiectului plastic destinde reprezentarea lui eterogenă; elementele au atitudinea din clipa psihologică așa cum pictorului i-o scapără imaginația care activează și mișună din besna luminei dintr-însul. Necesitatea unei mișcări fotografice, din identitatea lui, se impune pictorului care lucrează pe el ca pe o masă de operație, de alchimie. Surprinderea lui terestră pe pânză e impalpabilă; nu lugerul floarei îl reprezintă ci lugerul de parfum pe care urcă spiritul estetic al floarei. / Niciodată pictura n-a mers mai paralelă în manifestarea ei, în saltul ei într-o colaborare în același timp ca în ultimile răsvrățiri artistice. Futurismul, dadaismul, suprarealismul le-au reprezentat în manifestarea lor ca pe valori egale. / Victor Brauner debutând în plin răs merită, se împrietenește și luptă în același țel, cu același leat literar. Prietenia lui cu Voronca, Roll și Cosma a plecat din artă, din prerogativa ei. Primele

lui ilustrații apar pe prima carte cu poezii a lui Voronca „Restriști“ și sunt expresioniste. / Purtau cu ele apanajul tristeții și tot cornul durerii din poeme. Expoziția lui din 1924 e constructivistă, abstractă, de planuri puse în spații, de materiale dându-le o ideologie. În aceeași vreme apare „75H.P.“ unde Voronca își publică poeziile Dada, manifestul ultimei tinereți. Tablourile lui la expoziția colectivă „Contemporanul“ sunt cubiste. Contactul permanent cu poezia nouă îi devine comun. Victor Brauner e pictorul, pe lângă Maxy și Marcel Iancu, literaturii moderne românești. Revelația îl închide în același strigăt, în aceeași vioară. În sensul revelației pure, în intuiția, în exprimarea emoției Victor Brauner e cel mai poet. De aici pictura, desenele lui sunt mai inspirate decât plastice. Frumusețea lor e în descompunerea din vis în savoarea lăuntrică, care nu se lămurește logicei fixe; Stângăcia lor e definitivă și lucidă faptului interior ca o placă radiografică a artistului om; coincidența e în confortul spasmului așa cum sufletul (subconștientul) îl livrează independent de condiția ritmică a formulei dar îi legitimează romantismul, ce-l păstrăm atavic ca pe un instinct. / Iată prin efortul lui repetat, prin continuarea unei neisprăvite descoperiri, prin pânzele lui cari închid manifestarea lui de 2 ani și cari le va vernisa la 1 Aprilie 1929, unde a ajuns Victor Brauner. Evoluția lui însemnându-se în invenție și în meșteșugul ei, căutând astfel un pisc al spiritualității noastre, el a ajuns să-l pipăie și să-l arboreze printre noi.

Roll (Ștefan), *Scurt circuit – Expoziția grupului de artă nouă**

Victor Brauner e cel mai tânăr dintre toți. De aici inspirația sa pleacă de a fi cea mai neastâmpărată, cea mai transparentă. Asta, totuși, nu-l împiedică deloc să-și aibe neîndoios alături de ceilalți o personalitate independentă, o viziune, o contribuție picturală și egală importanță în grupul modern de la noi. Originalitatea lui e poate cea mai sesizantă.

* Textul a fost extras dintr-o cronică mai amplă, dedicată Expoziției grupului de artă nouă, în care, alături de desenele și tablourile expuse de Victor Brauner, sunt analizate operele expuse de Milița Petrașcu, Marcel Iancu, Max Herman Maxy, Corneliu Michăilescu și Mattis Teutsch. În *unu*, II, n° 13, mai 1929.

Victor Brauner stăpânește și e înfierbântat de o pictură transformând tot complexul ei și se cercetează la un rezultat de supleți inedite, de miracole noi. O pată de tuș, linii ca nervuri vii, o infuzie colorată, lămuresc o lume dintr-o viziune de aquarium, un univers filtrat printr-o lentilă, vapoasă, cu o întreagă broderie de spontaneități, de idealuri și de sensiblerii. V. Brauner încearcă și reușește ca din destrămări, din așezarea inversă a planurilor logice să agite zbaterea psihologică a inspirației, pură, fără obstacole, raționale, temerară. Frumusețea ciudată, surprinzătoare a celor 61 de desene pitorești ale sale, încărcate cu neprevăzute uimiri plastice, sunt granate ce se sparg în sângele arborat pentru extaz. Savoarea lor e lăuntrică, înțelesul lor poetic, grupul lor un laborator de sunete de rezonanțe plastice. În uleiurile sale V. B. aduce tot atâtea surprize și ingeniozități. / Culoarea dens aplicată, carnoasă, pe cari volumele se conturează, când nu e virginală, abundentă și încrustată de linii, de fibre ducând sensibilitatea subiectului – e nebuloasă luminată, e un nor, în care s-au vaporizat tuburile și tot conținutul interior al înfiorării estetice.

Cronologie*

1903 – Victor Brauner se naște la Piatra Neamț, într-o familie numeroasă. Tatăl său, Herman Brauner, este proprietarul unui joagăr. Casa familiei Brauner se afla pe strada Roznovanu, n° 30.

1907-1913 – Din pricina războaielor țărănești, familia emigrează la Hamburg și apoi la Viena.

1914 – Familia Brauner se mută la București. Pasionat de ocultism, tatăl organizează ședințe de spiritism, care-l impresionează pe tânărul Victor Brauner.

1916 – La vârsta de treisprezece ani, simte chemarea către pictură. Tatăl nu încurajează această opțiune. Pictează de unul singur în cimitirul Bellu.

1919-1921 – Scurt popas la Școala de Arte Frumoase din București. Se revoltă împotriva disciplinei școlare și a academismului. Este influențat de pictura lui Ferdinand Hodler.

1922 – La inițiativa poetului Ion Vinea și a pictorului și arhitectului Marcel Iancu, apare revista de avangardă *Contimporanul*. Pictează la Balcic.

1923 – Se împrietenește cu Ion Vinea și ilustrează volumul *Restriști*. Se împrietenește cu Stephan Roll (Gheorghe Dinu). Pictează firma lăptăriei Enache Dinu din strada Bărăției 37, devenită loc de întâlnire al avangardiștilor bucureșteni. În cercul acestora, lăptăria a fost cunoscută și sub numele de *La Secol*, conferit de Victor Brauner, pentru a sugera că acolo membrii avangardei bucureștene „își făceau veacul”.

* Prezenta cronologie este întemeiată pe următoarele lucrări: Didier Semin, *Victor Brauner*, Paris, Réunion des Musées Nationaux – Filipacchi, 1990; *Victor Brauner – Surrealist Hieroglyphs*, Huston, The Menil Collection, Hatje Cantz Publishers, 2001 (text de Didier Semin, cronologie de Susan Davidson); Sarane Alexandrian, *Victor Brauner*, Paris, Oxus, 2004; *Victor Brauner, Écrits et correspondances 1938-1948 – Les archives...* Unele detalii biografice au fost completate ori precizate pornind de la cercetările autorului, întemeiate, în principal, pe studierea publicațiilor românești de avangardă.

1924 – În luna octombrie, inițiază împreună cu Ilarie Voronca revista de avangardă 75HP, din care apare un singur număr. Între 24 octombrie și 15 noiembrie, la Galeria Sindicatului Artelor Frumoase din strada Corabiei 6, Brauner deschide prima expoziție personală. Evenimentul este anunțat în paginile revistei 75HP, într-o manieră care își apropiază procedeele tapajului dadaist: „*Tout le monde Artistes athlètes bambini barbiers bébés bolnavii de ficat charcutiers lettrés gazomètres mozzonari avoués schurken malades imaginaires ou réels fous médecins entants vieux hebammen étudiants moines femmes acrobats épileptiques academiciens pompiers génies dirnen fonctionnaires professeurs gauner banquiers Tout le monde Tout le monde Doit aller voir l'exposition du peintre Victor Brauner à la Maison d'Art rue Corabiei 6 ouverte du 26 octobre au 15 novembre*”. Împreună cu Marcel Iancu scoate „revista de artă constructivistă” *Punct*, al cărei sediu se afla la domiciliul din București al familiei Brauner, pe strada Studer n° 21. Revista este condusă de Scarlat Callimachi, iar primul număr apare în 15 noiembrie. În total se publică șaisprezece numere. Revista *Contimporanul* organizează prima expoziție internațională de artă plastică din România (30 noiembrie-30 decembrie). Sunt invitați Jean Arp, Kurt Schwitters, Paul Klee, Constantin Brâncuși. Vernisajul este organizat în stilul dadaist al petrecerilor de la Cabaretul Voltaire din Zürich: se pătrundea în expoziție pe întuneric, în ritmurile muzicii africane. În orchestra de jazz, convocată special pentru această ocazie, era prezent și muzicianul negru. Brauner este invitat la inițiativa lui Marcel Iancu și a lui Ion Vinea, vechi tovarăși ai lui Tristan Tzara. Expoziția este deschisă la Maison d'Art, pe strada Corabiei 6, azi Gabriel Péri.

1925 – Pe data de 1 martie, la inițiativa lui Max Herman Maxy, Corneliu Michăilescu și Victor Brauner, apare revista *Integral*. De observat că Brauner își leagă activitatea de două dintre cele mai importante reviste de avangardă. Primă ședere a pictorului la Paris, între 1925 și 1926. Este de presupus că a văzut expoziția *La peinture surréaliste*, deschisă în luna noiembrie la *Galerie Pierre*. Acum devine unul dintre obișnuiții atelierului lui Brâncuși, și nu în timpul celei de-a doua sale șederi la Paris, cum este îndeobște admis. Era firesc ca, o dată ajuns la Paris, să-l viziteze pe sculptor, de vreme ce în 1924 avangardiștii de la *Contimporanul* se străduiseră să obțină colaborarea acestuia pentru expoziția internațională. Brâncuși îi încredințează un aparat de fotografiat Kodak, îndemnându-l să fotografieze scene de stradă. Brauner fixează pe peliculă imaginea unui bărbat care, slujindu-se de-o năframă întunecată, leagă ochii unei femei. Aceasta stă așezată pe un scaun, în plin bulevard Montparnasse. În spatele celor doi se zărește poarta imobilului în care, în 1938, Brauner avea să-și piardă ochiul stâng. În iconografie se constată o evoluție către dimensiunea fantasticului și a absurdului. Rămâne în capitala Franței până în februarie 1927, când se întoarce la București pentru satisfacerea serviciului militar.

1927 – Își satisface serviciul militar în România, la infanterie, până în ianuarie 1929.

1928 – Apare revista *unu*, fondată de Sașa Pană. În redacție sunt prezenți: Maxy, Brauner, Ștefan Roll, Voronca. *unu* este și editură: sunt publicate cărți de Sașa Pană, Voronca, Urmuz. În paginile revistei sunt publicate texte suprarealiste: Breton, Eluard, Desnos. Întoarcerea lui Brauner de la Paris coincide cu apariția acestei reviste, în ale cărei pagini pot fi decelate nete tendințe suprarealiste.

1929 – Expoziția *Grupului de artă nouă*, din care Brauner făcea parte. Anunț în *unu*: „La 1 aprilie, va avea loc la ora 11 a.m. deschiderea expoziției de sculptură, pictură și desen a d-lor Marcel Iancu, M.H. Maxy, Victor Brauner, Militza Petrașcu, Corneliu Mihăilescu, Brătășanu și Matis Teutsch, în sălile Academiei de artă decorativă din strada Câmpineanu, 17“. Artiștii ce făceau parte din „Grupul de artă nouă“ sunt aceiași care gravitau în jurul revistei *Contimporanul*. În timpul verii, Brauner îl vizitează pe Geo Bogza la Buștenari. Aici pictează neobișnuitul portret, care-l înfățișează pe amfitrionul său decapitat. Pornind de la inscripția inclusă tabloului, portretul este cunoscut sub titlul *Poetul Geo Bogza arată capului său peisajul cu sonde*. Tot aici pregătește linogravurile numărului estival al revistei *unu*, apărut în august 1929. Apare volumul *Poeme în aer liber* de Ștefan Roll (Gheorghe Dinu), cu ilustrații de Victor Brauner.

1930 – În luna martie are loc a patra expoziție a *Grupului de artă nouă*. Expun Militza Petrașcu, Marcel Iancu, Corneliu Michăilescu, Max Herman Maxy, L. Brătășanu, Victor Brauner. Ziarul *Facla* organizează o retrospectivă a artei moderniste românești. Expun Victor Brauner, Marcel Iancu, Corneliu Michăilescu, Max Hermann Maxy, Militza Petrașcu, Merica Râmniceanu, Lucia Demetriade Bălăcescu, Irina Codreanu. În ziua de 6 martie se căsătorește cu Margit Kosch. Părăsește România pentru a se instala la Paris. Jacques Hérold, colaborator al revistei *unu* și prieten cu Victor Brauner, se stabilește și el la Paris. Află că Hérold era originar din Piatra Neamț, tatăl acestuia fiind cantinier la joagărul lui Herman Brauner. Îi reîntâlnește pe Brâncuși și Benjamin Fondane (Barbu Fundoianu). Aceștia refuză să-l mai întâlnească atunci când află că era interesat de mișcarea suprarealistă. Se instalează într-un grup de ateliere la Montrouge, avându-i drept vecini pe Alberto Giacometti și Yves Tanguy, primii suprarealiști cu care se împrietenește. Pictează *Ville médiumnique*, o compoziție derivată din *Passivité courtoise*. Asemănarea stilistică, dublată de prezența motivului „mulajului“, care-și are originea în *Neuf Moules Mâlic* de Duchamp, pledează pentru 1930, ca an al pictării tabloului *Passivité courtoise*. Întrucât apare ca un rezultat al preluării motivelor iconografice și al semnificației *Marelui Geam* al lui Marcel Duchamp, tabloul nu poate fi considerat a fi, în spirit suprarealist, un rezultat al sondării vieții subconștiente și inconștiente, ori un produs al jocului hazardului.

1931 – Pictează celebrul *Autoportret* (cu ochi eviscerat), operă pe care, în perspectiva timpului, o considera premonitoare. În 1938 avea să-și piardă ochiul stâng. Mărturisește că în momentul accidentului a realizat dintr-o dată că motivul orbirii era caracteristic creației sale de tinerețe.

1932 – Aderă la suprarealismul francez. Ilustrează *Petre Schlemihl* de Ilarie Voronca.

1933 – Prima întâlnire cu André Breton, mijlocită de Yves Tanguy. Cu acesta din urmă Brauner era vecin în imobilul din 23 Rue du Moulin Vert. Întâlnirea are loc la cafeneaua din Place Blanche, după ce Brauner află că Breton i-a remarcat lucrările trimise la al VI-lea *Salon des Surindépendants*, deschis între 27 octombrie și 26 noiembrie.

1934 – Între mai și iunie participă la *Exposition Minotaure* la Palais des Beaux-Arts din Bruxelles, unde expune *Passivité courtoise*, *Débris d'une construction d'utilité* și *L'étrange cas de Monsieur K*. Prima expoziție personală la *Galerie Pierre* din Paris, între 7 și 23 decembrie. Expune: *L'Étrange cas de M.K.*, *Kabyline en mouvement*, *Le pivot de la soif*. Prefața catalogului (*Botte rose blanche*) este semnată de André Breton. În comentariul său, Breton insistă asupra aspectelor sociale ale picturii lui Brauner, fără a aprofunda problemele care țin de domeniul iconografiei, într-un mai înalt grad revelatoare pentru orientarea pictorului către suprarealism. Începând cu momentul marcat de prima expoziție personală de la *Galerie Pierre*, Breton face dovada unei admirații crescânde.

1934-1935 – Textul lui André Breton intitulat *Phare de la Mariée*, dedicat capodoperei lui Duchamp, *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, apare în revista *Minotaure*, n° 6, Paris, iarna 1934-1935, pp. 45-49.

1935 – La începutul anului, însoțit de Margit, se întoarce în România. Între 7 și 26 aprilie, expoziție personală la București, în Sala Mozart, din strada Constantin Mille n° 4. Sunt expuse, între altele, *Passivité courtoise*, *Compoziție (Balaurul)*, *Portretul tatălui*. Exemplarele catalogului expoziției, colorate în gri, roșu și verde, se prezintă ca simple foi de sală. În locul titlurilor, apar șaisprezece texte ce iau forma unor scurte poeme, sau pe aceea a unor fragmente de poem. Publicul se arată puțin receptiv, cu o singură excepție: poetul Gellu Naum. Adresându-i-se lui Brauner, acesta îi spune: „Aș vrea să scriu cum pictați“ (cf. Sarane Alexandrian, *Victor Brauner*, Paris, Oxus, 2004, p. 30). Între 11 și 21 ale lunii mai, participă la *Exposición surrealista*, deschisă la Galerie Ateneo de Santa Cruz, Tenerife, unde expune o singură lucrare: *La dernière cabine*. Expoziția este organizată de André Breton și Oscar Dominguez. Între 13 și 31 decembrie participă la *Exposition de dessins surréalistes*, la Galerie aux Quatre Chemins din Paris. Aflându-se în România, se înscrie, pentru scurt timp, în Partidul Comunist. În acele momente, partidul acționa în ilegalitate. Părăsește partidul în perioada proceselor de la Moscova.

1936 – Creează desenele din ciclul *Anatomia dorinței*. Ilustrează *Drumețul incendiar* de Gellu Naum. Între 11 iunie și 14 iulie participă la *International Surrealist Exhibition*, deschisă la New Burlington Galleries din Londra. Organizator este Roland Penrose. Expune *Chute du marbre* și *Kabiline en mouvement*. Între 9 decembrie și 17 ianuarie 1937 participă la expoziția *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, deschisă la The Museum of Modern Art din New York, organizată de Alfred H. Barr Jr. Expune *Kabiline en mouvement*.

1937 – Continuă seria de desene *Anatomie du désir*, inaugurează seria *Le chapeau-tandem* și creează importante tablouri premonitории, cum ar fi *Dernier voyage*, *Adrianopole*, *L'Envoyeur*, *La Ville qui rêve*. Înaintea întoarcerii sale definitive în Franța, pictează tablouri de mici dimensiuni, cărora le spune „tableaux de voyage”. Ilustrează *Libertatea de a dormi pe o frunte* de Gellu Naum și creează un fotomontaj pentru *Sadismul adevărului* de Sașa Pană.

1938 – În intervalul ianuarie-februarie participă la *Exposition internationale du surréalisme* la Galerie des Beaux-Arts, 140 rue du Faubourg-Saint-Honoré, Paris. Organizatori sunt André Breton și Paul Éluard. Concepția expunerii este datorată lui Marcel Duchamp, iar dirijarea luminilor lui Man Ray. Prezintă tablourile *Le ver luisant*, *Kabiline en mouvement* și *Adrianopole*. Se întoarce de la București la începutul verii, iar Margit rămâne în România. Reia contactul cu cercurile suprarealiste. Ia parte în mod asiduu la întâlnirile organizate în jurul persoanei lui Breton de la cafeneaua Deux-Magots din Place Blanche, sau de la *Galerie Pierre*. La început locuiește la Hotel Royal, în al 4-lea arondisment, iar apoi într-un atelier închiriat de Benjamin Péret în al 8-lea arondisment, 14 Cité Falguière. Imaginează un desen pentru versiunea suprarealistă a poemului epic *Les Chants de Maldoror* de Lautréamont. În noaptea dintre 27 și 28 august, survine accidentul din atelierul lui Oscar Dominguez, în urma unei altercații dintre amfitrion și Esteban Francès. Interpunându-se între combatanți, Brauner își pierde ochiul stâng. Este internat în spitalul Hôtel-Dieu, pe care-l părăsește pe 21 septembrie. În timpul convalescenței locuiește la Jacques Hérold. Pierre Mabilie consacră acestui caz un studiu, *L'Œil du peintre*, apărut în *Minotaure*, n° 12-13, mai 1939, pp. 53-56. René Char îi dedică poemul *Visage de sémence*. Participă la *Exhibition of Collages and Photo-montages* de la Galeria Guggenheim Jeune din Londra. Jacqueline Abraham, cea care avea să devină a doua sa soție, îi este prezentată de către Jacques Hérold.

1939 – Între 17 martie și 10 aprilie, la Paris, este organizat *Salon des Indépendants*. Tabloul *Force de concentration de M.K.* este înscris în catalog, dar nu este expus. Între 24 martie și 12 aprilie, la Galerie Contemporaine, 36 rue de Seine, Paris, participă la expoziția de grup intitulată *Le rêve dans l'art et la littérature. De L'Antiquité au Surréalisme*.

Organizator este Frédéric Delanglade, sprijinit de revista *Visages du monde*. Expune *Objet qui rêve*. Între 19 mai și 5 iunie, la Galerie Henriette, 31 Avenue Matignon, Paris, este deschisă o expoziție personală Victor Brauner. Proprietara galeriei și totodată cea care o conducea efectiv este Henriette Gomès. Catalogul cuprinde șaisprezece poziții, iar textele sunt semnate de André Breton, Pierre Mabilie și Benjamin Péret. Tabloul *Force de concentration de M.K.* se bucură de un succes de scandal. Brauner îi scrie lui Breton: „Expoziția? Enorm de multă lume. Bine primită, dar n-am vândut nimic“*. Mobilizat ca medic militar la Fort de Sucy (Seine-et-Oise), Breton îi răspunde printr-o scrisoare datată 20 septembrie: „Sper că lucrezi fără-nterupere, ca și cum nimic nu s-ar fi întâmplat: aceasta trebuie să fie acum singura regulă. Te asigur că te afli într-o formă atât de bună, încât te numeri printre pușinii de la care acum, în mod deosebit, se așteaptă ceva“**. Este membru al Société des Artistes Indépendants. Copiază opere de Yves Tanguy și Paul Klee (caiet de desene, Musée d'Art Moderne de Saint-Étienne, inv. 90-10-1217-12). Lucrează în atelierul lui Onslow-Ford, care experimenta pe atunci tehnica colajului. Pe 4 noiembrie se desparte oficial de Margit.

1940 – În intervalul ianuarie-februarie ia parte la *Exposición internacional del surrealismo* la Galeria de Arte Mexicano, din Mexico City. Organizatori sunt André Breton, Wolfgang Paalen și Cesar Moro. Expune două tablouri, *La Inquietud*, *Alfabeto de cabeza* și două desene. Gordon Onslow-Ford dorește să achiziționeze tablouri de Victor Brauner și îl contactează pe Kay San Faustino (Kay Sage) pentru a-i organiza o expoziție la New York. Între 13 iunie și 3 iulie, la Zwemmer Gallery din Londra, este deschisă expoziția *Surrealism To-Day*. Brauner expune *Espace psychologique*. Tot atunci Gordon Onslow-Ford îi consacră un articol (*The Painter looks Within Himself*), însoțit de reproducerile a trei tablouri: *La vie intérieure*, *Fascination* și *Triomphe de la mécanique*. În ziua de 14 iunie, armata germană ocupă Parisul. Împreună cu Robert Rius și Jacques Hérold părăsește capitala, retrăgându-se la Perpignan, la părinții lui Rius. Urmează un periplu la Canet-Plage în Pirineii francezi, unde locuiește la vila Crépuscule, apoi la Saint-Féliu-d'Amont, la Remollon și Les Celliers-de-Rousset din Hautes-Alpes. Pe 13 august, Varian Fry sosește la Marsilia, în calitate de emisar al Emergency Rescue Committee din New York. Are misiunea de a ajuta pe unii politicieni și intelectuali refugiați în Franța, amenințați de al 19-lea articol al convenției de armistițiu. Lista sa cuprinde două sute de nume. Alfred Barr indică artiștii ce urmau să fie

* „L'exposition? Énormément de monde, bien reçu, rien vendu.“ Cf. Sarane Alexandrian, *op. cit.* (2004), p. 32.

** „J'espère que tu continues de travailler comme si de rien n'était : c'est en ce moment la seule règle. Et tu étais en si bonne forme que tu es des très rares de qui l'on attend quelque chose, précisément.“ Ibidem, p. 33.

trecuți pe listă (Chagal, Ernst, Lipchitz...). Numele lui Brauner este omis. La sfârșitul lunii august, Varian Fry și Théodora Bénédicté închiriază vila Air-Bel, pentru a-i adăposti pe cei aflați în așteptarea vizei. Între alții, sunt prezenți la vilă Breton și soția sa Jacqueline Lamba, Max Ernst și Marcel Duchamp. Jraël Ber Neuman îl invită pe Brauner să expună la Galeria *New Art Circle* din New York, al cărei proprietar era. Îi scrie prin Peggy Guggenheim la Grenoble. Pe 22 decembrie colecționara achiziționează tabloul *Femme en chat*.

1941 – Pe 2 ianuarie, Varian Fry și Théodora Bénédicté îi scriu lui Hérold, înștiințându-l că, în absența garanțiilor financiare pe teritoriul american, Emergency Rescue Committee nu i-a aprobat emigrarea în Statele Unite. Două localuri, Le Brûleur-de-loups, 3 quai des Belges și Le-Mont-Ventoux, devin locurile de întâlnire ale suprarealiștilor aflați la Marsilia. În jur de 14 ianuarie, Varian Fry expediază mai multe telegrame, în speranța că The Museum of Modern Art din New York va găsi mijloace financiare spre a permite emigrarea lui Brauner și a lui Hérold în Statele Unite. Brauner este deținător al unei cărți de identitate false. Potrivit acesteia, locul său de naștere este Thann, pe cursul superior al Rinului. Își are domiciliul la Perpignan, 8 quai Vauban. Îi întâlnește pe Victor Serge și Laurette Séjourné. La Marsilia îi frecventează pe soții Henriette și André Gomès. La sfârșitul anului 1940, în mediile suprarealiste, a fost proiectată realizarea colectivă a unui joc de cărți (*Jeu de Marseille*). În această întreprindere s-au angajat André Breton, Victor Brauner, Oscar Dominguez, Max Ernst, Jacques Hérold, Wifredo Lam, Jacqueline Lamba și André Masson. Pentru un timp, Brauner rămâne la vila Air-Bel, unde desenează două dintre cărțile de joc, reprezentându-i pe Hegel și Hélène Smith. Studiul tarot-ului îi va stimula interesul pentru corespondențele misterioase și pentru ocultism. Lipsa materialelor va determina, în anii războiului, inventarea unui nou procedeu de creație, ce presupunea folosirea cerii (vezi corespondența purtată cu Henriette și André Gomès). În ziua de 13 februarie dedică două desene Henriettei, dintre care unul, purtând titlul *Le Brûleur-de-loups*, a fost trasat cu cafea. În preajma datei de 2 aprilie, Brauner, Peggy Guggenheim și Varian Fry sărbătoresc cea de-a cincizecea aniversare a lui Max Ernst. Pe 8 aprilie, înainte de-a părăsi Marsilia, Brauner îi scrie lui René Char: „De la plecarea lui André, a mai rămas doar crema plicticoșilor, care, în afară de faptul că nu sunt nici măcar nostimi, sunt de-a dreptul demoralizanți. Și Masson a plecat, tot așa și Victor Serge și Lam“ (scrisoare a lui Brauner către René Char, expediată din Marsilia pe 7 aprilie) *. Pe 19 aprilie lui Brauner i se stabilește domiciliul

* „Depuis qu'André est parti il ne reste que les crèmes des emmerdeurs qui en dehors qu'ils ne sont même pas drôles, sont démoralisants. Masson aussi est parti ainsi que Victor Serge et Lam.“ Victor Brauner, *Écrits et correspondances 1938-1948 – Les archives...*, p. 374.

forțat: „Saint-Féliu d'Amont, așa se numește locul unde am fost nevoit să mă instalez, din cauza decretului prefecturii, care-i obligă pe străini să părăsească anumite orașe sau sate ale departamentului“^{*}. Timp de o săptămână, paște turma de oi a proprietarului său: „Aceeși mare reținere de a picta, în timp ce o mie de subiecte îmi trec prin minte“^{**}. Începe să lucreze la ciclul intitulat *Conglomeros*: în noaptea dintre 23 și 24 iulie, inventează personajul purtând acest nume. Ascunzându-se de nemți, îi vizitează ocazional pe cei de la vila Air-Bel. La începutul lui septembrie, Brauner se instalează și el la vilă. Atitudinea sa nu este întotdeauna pe placul amfitrionilor americani. Dintr-o scrisoare a Théodorei Bénédite către Varian Fry aflăm că: „Victor Brauner nu este întotdeauna nostim, și, datorită doamnei Guggenheim, își imaginează că reședința i-ar aparține în parte“^{***}. Obține un permis de ședere, ceea ce-i îngăduie să se deplaseze la Marsilia, pentru a fi operat de ulcer. Între 30 octombrie și 16 noiembrie este internat la clinica Paradis. Atitudinea Théodorei Bénédite față de Brauner se schimbă radical, după cum reiese dintr-o scrisoare pe care aceasta i-o adresează lui Varian Fry: „Brauner va fi operat curând. Într-adevăr, cred că era necesar, este foarte bolnav. Dar noi îl apreciem mai mult decât la început. În realitate, este un băiat fermecător“^{****}. Marți, 4 octombrie, este operat de ulcer la stomac. Gérard de Sède, doctorul Gauthier și Hérold îl vizitează la clinica Paradis. La New York, în revista *View* (nº 7-8, octombrie-noiembrie 1941, p. 5), apare un text de Brauner „*From Victor Brauner (Marseille) My latest pictures...*“, și o reproducere după tabloul *Fascination* în *Poetry Supplement to View* (nº 7-8). Se îndrăgostește de Laurette Séjourné, prietena lui Victor Serge. Inspirat de această dragoste, creează un ciclu de șaptesprezece desene intitulat *Très Belle l'Or*. Pornind de la iscusința de-a impune unuia și aceluiași motiv plastic variații diverse, inițiala „L“ – prezentă în ciclul de desene amintit – va sta la baza desenului acuarelat *Lion Lumière Liberté*. Acesta va genera, la rândul său, un ciclu de șapte tablouri realizate în tehnica cerii.

1942 – Breton dorește să organizeze o expoziție Victor Brauner la Valentine Gallery din New York. Brauner părăsește vila Air-Bel din Marsilia, refugiindu-se în Hautes-Alpes. Pentru început, locuiește la Remollon, la

^{*} „Saint-Féliu-d'Amont, et c'est comme ça que s'appelle l'endroit où j'ai dû venir m'installer, à cause du décret de la Préfecture qui oblige les étrangers de quitter certains villes ou villages du département.“ Ibidem.

^{**} „Toujours grand refoulement à peindre et mille sujets me passent par la tête.“ Ibidem.

^{***} „Victor Brauner qui n'est toujours pas drôle, et lui s' imagine que la maison lui appartient en partie par l'intermédiaire de M^{me} Guggenheim.“ Ibidem, p. 376.

^{****} „Brauner va se faire opérer bientôt. Je crois que c'était vraiment nécessaire, il est vraiment très touché. Mais nous arrivons à l'apprécier plus qu'au début. C'est en réalité un charmant garçon.“ Ibidem, p. 377.

hotelul Barneoud și apoi la Plaine de Théus, la soții Rolland: „Între timp, după cum vezi, m-am instalat într-un sătuc, mai departe de Remollon și locuiesc la țărani, unde am o cameră spațioasă și unde lucrez“^{*}. Momentul coincide cu debutul perioadei ermetice. În timpul refugiului citește literatură ocultă: Paracelsus, Cornelius Agrippa, Fabre d'Olivet. Ca un rezultat direct al acestor lecturi, vor apărea tablourile „magice“. Cărți de magie neagră îi sunt oferite de Jean Marquès-Rivière, un specialist în științe oculte, pe care îl cunoaște la Marsilia. Totuși, înainte de toate, *Imnurile către noapte* de Novalis – în ediția bilingvă Aubier – devin un suport spiritual în această perioadă dificilă. Pe 15 mai, Brauner se află cu Jacques Hérold la Marsilia. Amândoi asistă la imbarcarea lui Duchamp pentru New York, pe *Serpa Pinto*. Aflată până-n acel moment la Paris, Jacqueline Abraham vine la sfârșitul lui iunie la Plaine de Théus. La sfârșit de iulie sau început de august, Brauner, Jacqueline Abraham și sculptorul Michel Herz se instalează la Les Celliers-de-Rousset, pe malurile râului Durance. Pietrele rotunde din albia râului vor fi incluse în numeroasele „asamblaje“ pe care le realizează în anii refugiului. Din pricina penuriei de materiale, este obligat să experimenteze noi tehnici, bazate pe utilizarea cerii și a panourilor din lemn, acestea din urmă găsite întâmplător. Jacqueline ține un caiet cu socoteli, în care consemnează sumele de bani primite de la Albert Skira, Peggy Guggenheim, Sylvain Itkine, Hedda Sterne, Dina Vierny, Picasso, Henriette și André Gomès, Clément Chaussabel, Pinot, Lee Miller și Violette (Boglio?). Ajutorul material oferit de Emergency Rescue Committee încetează să mai parvină. Pierde orice speranță de-a părăsi Franța: „În ce privește comitetul, cred că, într-un fel sau altul, lucrurile sunt încheiate“^{**}. Între 14 octombrie și 7 noiembrie ia parte la expoziția *First Papers of Surrealism*, la Whitelaw Reid Mansion, 451 Madison Avenue din New York. Expoziția este organizată de Duchamp, Breton și Sidney Janis, fiind susținută financiar de Coordinating Council of French Relief Societies. Duchamp este autorul concepției grafice a catalogului. Brauner expune tabloul *Femme en chat*, împrumutat de la Peggy Guggenheim. Fiecare artist este prezent în expoziție printr-un „portret compensatoriu“, o fotografie a unei alte persoane, aleasă chiar de expozant. Duchamp a ales, în numele lui Brauner, imaginea unui pictor mustăcios, lucrând la șevaletul său. În 20 octombrie participă cu lucrarea *Fascination* la expoziția inaugurală a Galeriei Guggenheim's Art of This Century, 30 West 57th Street din New York. Colecția permanentă este panotată de Frederick Kiesler. Catalogul *Art of this Century. Objects-Drawings-Photographs-Sculpture-Collages*

^{*} „Entre temps comme tu vois je me suis installé dans un tout petit village plus loin de Remollon et je loge chez des paysans où j'ai une grande chambre et où je travaille“. Ibidem, p. 379.

^{**} „Du côté comité je crois que d'une manière ou d'une autre c'est fini.“ Ibidem, p. 380.

1910 to 1942, cuprinde o scurtă biografie Brauner, o fotografie făcută la Air-Bel și reproduceri după *Fascination* și *Faux-Collage*, alături de un extras dintr-o traducere în engleză a unui text de Brauner, preluat din revista *View*.

1943 – Experimentele cu ceară se extind asupra operelor bidimensionale. Desenează cu ceară, pe hârtie și pânză. Tematica pentru care optează este precumpănitor esoterică. Puternică influență a lui Novalis asupra lui Brauner. Un „portret” al poetului este realizat în tehnica asamblajului. Ilustrează *Vie et survie du vampire* de Léo Malet, text publicat în revista clandestină *Cahiers de poésie*, n° 4-5. Pe 30 august îi trimite lui René Char un text în care-i relatează detalii privind tehnica desenului cu ceară, descoperită în cursul unei plimbări pe malul râului Durance.

1944 – 24 august: armatele aliate eliberează Parisul. Găzduit de Jacques Hérold, se află aici între lunile octombrie și noiembrie. Adresa acestuia este 9, passage Delambre. Expune *Mythomanie* și *La Mémoire* la *Salon d'automne*, organizat în acel an la Musée d'Art Moderne din Paris. În decembrie încă mai locuiește la Les Celliers-de-Rousset. Reia corespondența cu Laurette Séjourné. Îi parvin primele vești de la Breton. Acesta obține acceptul pentru prima expoziție personală Brauner la New York, la Julien Levy. Expoziția va fi organizată în 1947.

1945 – La începutul anului, părăsește Les Celliers-de-Rousset, îndreptându-se spre Espinasses. Reia corespondența cu familia și prietenii din România: Gellu Naum, Gherasim Luca. La începutul lui aprilie se întoarce împreună cu Jacqueline la Paris, instalându-se într-un hotel de pe rue Gérard. Două luni mai târziu, îi scrie lui Breton: „De îndată m-am dus să-mi văd prietenii. Dar prietenii mei nu mai sunt. M-am dus în Place Blanche [...], către orele 5 m-am așezat la masa noastră, tu n-ai venit André. [...] Mă încercă un imens sentiment al singurătății! M-am dus miercuri și joi și în toate zilele la «Deux Magots», un loc propice întâlnirilor noastre. Eram întotdeauna primul, sperând să dau de tine, căci avem atâtea a ne spune. Nu te-am găsit niciodată”^{*}. La începutul verii se mută în imobilul din 2 bis rue Perrel, din al 14-lea arondisment, unde Henri Rousseau (Vameșul) și-a avut atelierul. Va rămâne în acest atelier timp de patrusprezece ani. Aici va picta, la îndemnul lui André Breton^{**}, *La rencontre du 2 bis rue Perrel*, un tablou care suprapune două opere distincte: tabloul *Charmeuse de serpents* de Henri Rousseau și sculptura *Conglomeros*

^{*} „Tout de suite je suis allé voir mes amis. Mes amis ne sont plus. Je suis allé place Blanche [...], je me suis assis à notre table vers 5 heures, tu n'es pas venu André. [...] J'ai eu un sentiment de solitude colossal! Je suis allé mercredi et jeudi et tous les jours aux «Deux Magots» un endroit propice pour te trouver, j'étais toujours le premier pour pouvoir te rencontrer, on a tellement de choses à se dire. Je ne t'ai jamais rencontré.” Ibidem, p. 384.

^{**} Vezi nota 421.

de Victor Brauner. Pe 15 noiembrie, este inaugurată Hugo Gallery din New York, 26 East 55th Street, condusă de Alexander Iolas. Cu acesta Brauner va colabora pe termen lung. În luna decembrie îi scrie lui Breton, nemulțumit că în noua ediție a cărții acestuia, *Le Surréalisme et la peinture*, este atât de slab reprezentat.

15 decembrie 1945–15 ianuarie 1946 – Participă cu lucrări la *Surréalisme*, expoziție internațională deschisă la Bruxelles.

1946 – Întâlnire cu Tristan Tzara pe 31 ianuarie. În ziua de 27 februarie, la Julien Levy Gallery din New York, 42 East 57th Street, sosesc tablourile lui Victor Brauner. Până în acel moment au fost păstrate în Mexic, în custodia Laurettei Séjourné și a lui Victor Serge. Desenează pentru revista *La révolution, la nuit* (editată de Yves Bonnefoy). Realizează un frontispiciu pentru *Le merveilleux*, de Pierre Mabille. Între 20 martie și 6 aprilie este deschisă la Paris, la *Galerie Pierre* din 13 rue Bonaparte, expoziția *Hommage à Victor Brauner*. Breton semnează prefața catalogului, intitulată *Entre chien et loup*, text republicat ulterior în *Cahiers d'art*. În 29 iunie se căsătorește cu Jacqueline Abraham, fiica lui Edmond Meyer și a Marthei Louise Gallien. Îi refuză lui Pierre Matisse achiziționarea seriei *Lion Lumière Liberté*. Mulțumită diligențelor întreprinse de Duchamp și Enrico Donati, semnează cu Julien Levy un contract privind exclusivitatea producției artistice pe timp de un an, cu posibilitatea reînnoirii acestuia. În agenda lui Brauner din 1946 sunt menționate scrisorile pe care le expediază prietenilor și cunoscuților și întâlnirile pe care le are cu diferite personalități. Între acestea sunt trecute numele: Pierre și Édouard Loeb, Henriette Gomès, Dora Maar, Yves Bonnefoy, Tarnaud, Waldberg, Duchamp, Ubac, Pierre Matisse, Mesesn, Enrico Donati, Drouin, Hayter, Toyen, Zervos etc.

1947 – Într-o a doua agendă datând din aceeași perioadă, pentru a-și însemna întâlnirile cu diverse persoane, sunt trecute numele: Toyen, Alexandrian, Hérold, Halphern, Marcel Jean, Nadine Krainic, Zervos, Lebel, Mary Reynolds, Kurt Valentin, Kiesler, Henri Michaux, Pierre Loeb, Altmann, Bédouin, Jouffroy etc. Pe scriitorul și poetul Sarane Alexandrian îl întâlnește la conferința lui Tristan Tzara *Le surréalisme et l'après-guerre*, ținută pe data de 11 aprilie la Sorbona. Între 15 aprilie și 1 mai, la Julien Levy Gallery din New York, i se deschide prima expoziție personală din Statele Unite: *Victor Brauner Paintings*. Textul catalogului, *My drawings in wax*, este semnat de André Breton. Ideea expoziției data din timpul exilului american al lui Breton, însă Marcel Duchamp a fost acela care s-a ocupat de aspectele practice, înlesnind organizarea propriu-zisă. Pe data de 31 mai, galeria Art of this Century – a cărei proprietară va fi Peggy Guggenheim – își închidea porțile. În 21 iunie semnează manifestul *Rupture inaugurale*, îndreptat împotriva lui Jean-Paul Sartre, Roger Vailland și alții. Declarația este publicată la Éditions Surréalistes, Paris, iunie, 1947. Între 27 iunie și 30 septembrie, la Avignon, participă la *Exposition de*

peintures et de sculptures contemporaines au Palais des Papes. Organizatori sunt Yvonne Zervos, Jacques Charpier și René Girard, iar René Char face parte din comitet. Cu ocazia acestei expoziții, Christian Zervos publică articolul *Exposition d'art contemporain au Palais des papes à Avignon* (*Cahiers d'art*, 1947, pp. 294-296). Între 8 iulie și 5 octombrie ia parte la *Exposition internationale du surréalisme*, organizată la Paris, la Galerie Maeght, 13 rue de Téhéran. Organizatorii expoziției sunt Marcel Duchamp și André Breton. Expune *L'Autel serpenteaire*, alcătuit din două portrete simbolice suprapuse, al lui André Breton, intitulat *Les Amoureux, messagers du nombre*, și al lui Max Ernst, intitulat *L'Oiseau secretaire ou serpenteaire*. Pe reversul primului tablou, Brauner notează: „Am terminat acest vulcan în momentul în care a erupt Etna, adică pe 11 februarie 1947 la orele 6 după-amiaza, Victor Brauner“*. Al doilea „portret“ a fost realizat în tehnica asamblajului. Sculptura intitulată *Congloméros*, o lucrare de mari dimensiuni, realizată cu ajutorul sculptorului Michel Herz, este prezentă în vitrina expoziției și face senzație. Expoziția s-a bucurat de un mare succes, fiind văzută de aproximativ 40 000 de vizitatori. Dubla expoziție personală *Tanguy et Brauner* este organizată între 16 iulie și 9 august la Paris, la Galerie Cahiers d'Art, 14 rue du Dragon. Brauner expune seria *Lion Lumière Liberté*, un ansamblu de șapte tablouri, pictate în 1945. Pentru artist, acestea alcătuiau o singură operă. Pe 10 octombrie, Julien Levy renunță la înnoirea contractului semnat cu Brauner. Doritor să-și vândă tablourile expuse la New York, Brauner poartă corespondență cu Leo Castelli, Frederick Kiesler și Enrico Donati. În noiembrie, ia parte la reuniunile de la cafeneaua din Place Blanche, unde se întâlnește cu suprarealiștii tinerei generații, plasticieni și scriitori, între care Claude Tarnaud, Stanislas Rodanski, Francis Bouvet și Alain Jouffroy. Între 4 noiembrie și 3 decembrie ia parte la *Exposition Surréaliste (Mezinárodní Surrealismus)*, deschisă la Topicov Salon din Praga. Prezintă trei tablouri, *La vie d'une petite fille* și *Hommage à Marcel Duchamp*, realizate în tehnica cerii, și *Coupe des 120 positions érotomagiques*. Este autorul afișului expoziției, realizat în tehnica cerii. La sfârșitul anului, în sufrageria lui Victor Brauner din 2 bis rue Perrel, este fondată revista *Néon*. Din comitetul de redacție fac parte Sarane Alexandrian, Véra Hérold, Stanislas Rodanski, Claude Tarnaud, realizator fiind Jindrich Heisler.

1948 – Ilustrează, în luna ianuarie, primul număr al revistei suprarealiste *Néon*. Trei din cele cinci apariții sunt ilustrate de Brauner. Pe data de 15 februarie, Breton îi scrie lui Brauner, înștiințându-l că nu va mai scrie monografia pe care pictorul o aștepta și în care își pusese toate speranțele:

* „J'ai fini ce volcan au moment où l'Etna a fait éruption, c'est-à-dire le 11 février 1947 à 6 h de l'après-midi, Victor Brauner“, Victor Brauner, *Écrits et correspondances 1938-1948 – Les archives...*, p. 388.

„[...] Voi începe această scrisoare cu niște cuvinte care nu vor fi, din păcate, nici pe gustul tău, și nici pe-al meu. Iată: în momentul de față nu pot să iau în considerare scrierea cărții pe care tu o aștepti de la mine“^{*}. Se îmbolnăvește grav. Stabilește primele contacte cu Alexandre Iolas și Hugo Gallery la jumătatea lunii iunie. De teama valurilor de expulzări, cărora românii le-au fost supuși, pleacă în Elveția, pentru început la Zürich, iar apoi la Ronco sopra Ascona, unde este găzduit de prietenii săi Hans-Rudolf și Silvie Stauffacher. În timpul sejurului elvețian studiază cartea psihanalistei Marguerite Séchehaye, *La réalisation symbolique* (Berna, Huber, 1947). Cartea îl impresionează profund, influențând seria de tablouri intitulată *Mammalie* (1948-49). În ziua de 12 iunie, împreună cu soții Stauffacher, vizitează casa lui Paracelsus. O furtună iscată din senin îi înspăimântă pe vizitatori. În luna august îl aflăm tot în Elveția, unde este vizitat de Tarnaud. Se întoarce la Paris în septembrie. La editura Gallimard este proiectată publicarea revistei *Supérieur Inconnu*. Primul număr urma să fie ilustrat numai de Brauner, ca semn al unui omagiu exclusiv, pe care suprarealiștii i-l adresau. Proiectul nu a putut fi dus la bun sfârșit din pricina neînțelegerilor ivite în sânul mișcării suprarealiste, în anii de după război. Participă la expoziția *Le cadavre exquis, son exaltation*, deschisă la Paris între 7 și 30 octombrie, la Galerie Nina Dausset, 19 rue du Dragon. Textul catalogului este semnat de André Breton. Numele lui Brauner este trecut sub tăcere. În 25 octombrie refuză să semneze „excomunicarea“ lui Roberto Matta din gruparea suprarealistă. Acesta era făcut responsabil din punct de vedere moral de sinuciderea artistului american Arshile Gorky: a doua soție a lui Matta, Patricia Kane O'Connell, ar fi fost implicată într-o relație amoroasă cu Gorky^{**}. Pe 8 noiembrie, Brauner este exclus din mișcarea suprarealistă, împreună cu Sarane Alexandrian, Francis Bouvet, Alain Jouffroy, Stanislas Rodanski și Claude Tarnaud, acuzați de ceea ce Breton numea „acțiuni divizioniste“^{***}. Refuză să ia parte la ședința de excludere, fiind reprezentat de Sarane Alexandrian și Claude Tarnaud. În ziua de 17 noiembrie îl vizitează pe pictorul Jean Hélion în atelierul acestuia din 4 rue Michelet: „Ieri, Brauner a venit cu cei șase tineri prieteni ai săi: pictorul Bouvet și poezii Tarnaud, Sarane

^{*} „[...] Il faut que je commence cette lettre par des mots qui ne seront, hélas, ni de ton goût ni du mien. Voilà : je ne puis envisager d'écrire actuellement le livre que tu attends de moi.“ Ibidem, p. 390.

^{**} Pe adevăratul său nume Vosdanig Manug Adoian (1904-1948), reprezentant al expresionismului abstract, intră în contact la începutul deceniului cinci cu suprarealiștii europeni, refugiați în timpul războiului. Sub influența acestora, a lui Matta și Miró cu precădere, va opta pentru o nouă formulă stilistică, specifică ultimei sale perioade de creație.

^{***} „Travail fractionnel“.

Alexandrian, Alain Jouffroy etc., care, cu toții, s-au rupt de suprarealism, după expulzarea sa (a lui Brauner, *n.n.*)”^{*}. Prima retrospectivă Victor Brauner este organizată de Galerie René Drouin din Paris, 17 Place Vendôme. Textul catalogului, *Victor Brauner ou la clé des mythes*, este semnat de Sarane Alexandrian.

1949 – Începând cu luna martie, într-o totală mizerie și cu sănătatea subrezită, pictează treizeci și șapte de imagini cu tentă autobiografică. Seria este intitulată *Onomatomanie (Obsesia numelor)*. Diminutive, porecle și alte posibile variații ale numelui pictorului oferă substanță tematică acestor imagini: Victor, Victorel, Victorash (Victoraș), Victoreloule (Victorelule). Imaginile au un substrat erotic. Pictorul asociază semnăturii sale semnul infinitului. Explorarea filonului autobiografic a început cu un an în urmă, cu *Rencontre avec moi-même aux quatre chats du monde* (aprilie 1948), și cu eseul pictopoetic *Victor empereur infini*, având drept subtitlu formularea *Ultra-tableau biosensible*. Închiriază un atelier liber în La Ruche, unde expune întreaga serie a *Onomatomaniei*. Îl invită pe cunoscutul negustor de artă Aimé Maeght la o vizionare. Acesta vizitează expoziția montată special pentru el, dar se îndepărtează râzând și fără intenția de a expune tablourile în galeria sa. Brauner se sprijină exclusiv pe prietenia tinerilor dizidenți suprarealiști și pe câțiva noi prieteni, între care și Jean Hélion. În intervalul 5-23 aprilie, la Hugo Gallery, este deschisă o expoziție personală Brauner. Galeria este condusă de Alexander Iolas. Poetul și criticul american Parker Tyler semnează textul catalogului.

1950 – Începe să lucreze la ciclul intitulat *Les Rétracté*, întemeiat pe noi explorări stilistice, de orientare expresionistă. Paleta tinde către monocromie, susținută fiind de tehnica numită *grisaille*. Sarane Alexandrian afirmă că ar fi vorba de perioada „suprarealismului existențial”. Între 19 mai și 12 iunie este deschisă o expoziție personală la Galerie Cahiers d’Art din Paris. În timpul verii călătorește în Normandia cu Sarane Alexandrian. Va reveni în fiecare an, până în 1958.

1951 – Între 23 februarie și 16 martie este deschisă o nouă expoziție personală *Victor Brauner* la Hugo Gallery. Între 13 martie și 7 aprilie, expoziție personală *Victor Brauner* la Hanover Gallery din Londra, 32 a Saint George Street. Între 8 și 30 iunie, însoțit de Sarane Alexandrian, vizitează expoziția *Alberto Giacometti* de la Galerie Maeght din Paris. Brauner este puternic impresionat de cele văzute.

1952 – Între 6 și 24 martie, la Galerie Cahiers d’Art din Paris, este

^{*} „Hier, Brauner a amené ses six jeunes amis : le peintre Bouvet, les poètes Tarnaud, Sarane Alexandrian, Alain Jouffroy, etc., qui ont tous rompu avec le surréalisme après son expulsion.” Victor Brauner, *Écrits et correspondances 1938-1948 – Les archives...*, p. 392, apud Jean Hélion, *Journal d’un peintre, Carnets*, 2 vol., text stabilit, adnotat și prezentat de A. Moeglin-Delcroix, Paris, Maeght, 1992, p. 163.

deschisă expoziția personală *Dessins et aquarelles de Victor Brauner*. În 3 octombrie, la Paris, la Galerie de France, 3 rue Faubourg-Saint-Honoré, are loc vernisajul expoziției personale *Victor Brauner*.

1953 – Revine pentru scurt timp la un realism naiv, pictând naturi statice cu flori și portrete de femei, poate sub influența lui Jean Hélion, prieten și vecin de atelier. La Alexander Iolas Gallery din New York se deschide o expoziție personală *Victor Brauner*. Iolas devine cel mai important negustor al tablourilor sale. Sfârșit de martie, convalescență în urma unei noi crize de ulcer. Petrece un timp la Golfe-Juan în sudul Franței, unde-i întâlnește pe vechii săi prieteni, soții Gomès, Pierre Mabillet și Jacqueline Lamba. Fosta soție a lui Breton se află în compania noului ei soț, David Hare, sculptorul suprarealist de origine americană. Lucrează împreună cu Picasso la fabrica Madoura din Vallauris. Modelează și pictează platouri ceramice pe care le va expune în noiembrie la Zürich. În intervalul septembrie-octombrie are loc o expoziție personală *Victor Brauner* la Galleria d'Arte del Cavallino din Veneția.

1954 – Între 12 și 25 aprilie este deschisă o expoziție personală *Victor Brauner* la Hugo Gallery. În luna iunie călătorește în Italia, pentru a lua parte la deschiderea celei de-a XXVII-a Bienale de la Veneția. Într-o expoziție consacrată în mod deosebit suprarealismului, sunt prezentate lucrări de Arp, Brauner, Dali, Ernst, Miró și alții. În vederea acestei călătorii solicită statutul de apatrid. Peggy Guggenheim îl găzduiește în palatul ei. În luna octombrie, Sarane Alexandrian publică *Victor Brauner l'illuminateur* (Paris, Éditions Cahiers d'Art), prima monografie consacrată pictorului. Cartea apare sub egida lui Christian Zervos, fiind însă finanțată prin subscripție de comanditarii exemplarelor de lux și demi-lux. Între aceștia trebuie amintiți Peggy Guggenheim, creatoarea de modă Schiaparelli, Jean și Dominique Mênil, Jean Urvater, Jean și Krishna Riboud. Alain Jouffroy și Max Clarac-Sérou au prezentat cartea în *L'Observateur, Arts, Les Lettres nouvelles*. Pictorul și autorul monografiei sunt invitații lui Pierre Dumayet la emisiunea *Lectures pour tous*.

1955 – O expoziție personală *Victor Brauner* este deschisă la Hugo Gallery. Ia parte la Bienala de la São Paulo. Între 10 mai și 10 iunie, la Galerie Cahiers d'Art, este deschisă expoziția *Œuvres récente de Victor Brauner*. Între 15 noiembrie și 10 decembrie, la Allan Frumkin Gallery din Chicago, este deschisă expoziția personală *Recent Oils, Encaustics and Drawings*. Cu începere din acest an și până în 1958, Brauner închiriază o vilă la Blonville, unde își instalează un atelier. Expoziții Victor Brauner sunt deschise la Milano și Roma. De fiecare dată pictorul este prezent în persoană la vernisaj.

1956 – Între 13 martie și 27 aprilie, la Galerie du Dragon, Paris, este deschisă dubla personală *Victor Brauner et Roberto Matta: Intervisions*. Sunt expuse pânze pictate cu un an înainte, „la patru mâini“. În intervalul

octombrie-decembrie ia parte la expoziția *Art from France*, deschisă la San Francisco Museum of Art. Expune șapte tablouri. La sfârșitul lunii octombrie ia parte la expoziția *Large Scale Paintings I*, deschisă la *Music Hall lobby* din Huston, organizator fiind Contemporary Arts Association. Expune *La marche nuptiale du sort scié*.

1957 – Între 15 octombrie și 14 noiembrie, la Galerie Rive Droite, 82 rue Faubourg-Saint-Honoré, Paris, este deschisă expoziția personală *Peintures, sculptures et céramiques*.

1958 – O expoziție personală Victor Brauner este deschisă la Galleria Selecta din Roma. Ilustrează *Le château pressenti* de Gherasim Luca. Între 9 ianuarie și 16 februarie expune la *The Dussan Foundry: Surrealism*, expoziție organizată de Jermaine MacAgy, sub patronajul Contemporary Arts Association din Huston. Sunt expuse *Landscape with Figures*, *Femme en chat*, *Miroir de l'incrédé*. MacAgy, o bună prietenă și asociată a soților John și Dominique Menil, acordă un premiu de onoare operelor lui Brauner. Pe 15 februarie, la Alexander Iolas Gallery, se deschide expoziția personală Victor Brauner. Între 4 și 20 octombrie, la Galleria del Naviglio din Milano, este deschisă o expoziție personală Victor Brauner. Între 4 decembrie 1958 și 8 februarie 1959 ia parte la *Pittsburgh International exhibition of Contemporary Art*, deschisă la Carnegie Mellon Institute. Prezintă lucrarea *Tête dépliée*.

1959 – Ca urmare a eforturilor negustorilor săi de artă, Alexander Iolas la New York și Jean Larcade la Paris, starea materială i se ameliorează simțitor. Se mută într-un apartament nou din 72 rue Lepic, în al 18-lea arondisment, unde-și va avea și atelierul. O expoziție personală Victor Brauner este deschisă la Alexander Iolas Gallery. Noua adresă a galeriei este: 123 East 55th Street, New York. Între 26 aprilie și 13 iunie, la Richard L. Feigen Co. Gallery, din 1444 Astor Street, Chicago, este deschisă expoziția personală Victor Brauner: *Paintings from 1932 to 1958*. Expoziția a cuprins douăzeci și patru de tablouri, în catalog fiind tipărite texte de Brauner, în traducerea lui Roberto Matta. Între 4 și 25 iunie, la Leicester Galleries, din Leicester Square, Londra, este deschisă o expoziție personală Victor Brauner. Sunt expuse douăzeci și două de tablouri pictate în intervalul 1950-1957. În 15 noiembrie, la Galerie Rive Droite, are loc vernisajul expoziției personale Victor Brauner. În 27 noiembrie, la sediul editurii „Livre de Poche” din Paris, se deschide *Exposition de dessins présenté par Alain Jouffroy dans son livre consacré à Brauner*. Expoziția a fost organizată cu ocazia publicării în colecția Musée de Poche a monografiei lui Alain Jouffroy, fără prenumele artistului pe copertă. Cu ajutorul unui șablon, Brauner și-a adăugat prenumele pe toate exemplarele. În ziua de 2 decembrie, în cursul unui eveniment organizat de Joyce Mansour în onoarea Marchizului de Sade, Matta și Brauner sunt reprimiți în grupul suprarealist. Între 15 decembrie 1959 și 15 februarie 1960, ia parte la

Exposition Internationale du Surréalisme, organizată de André Breton și Marcel Duchamp. Expune *Le lion double* și un *Cadavre exquis*, acesta din urmă realizat în colaborare cu Yves Tanguy și Jacques Hérold.

1960 – O expoziție personală *Victor Brauner* este deschisă la Galerie Rive Droite. În ziua de 11 octombrie, la Galerie Rive Droite, ia parte la vernisajul expoziției *Yves Klein le monochrome*. Între 3 noiembrie și 11 decembrie, expune la *Persona Grata: An Exhibition of Masks from 1200 B.C. to the Present*, organizată de Jermayne Mac Agy, la Jones Hall Fine Arts Gallery, St. Thomas University din Houston. Expune *Origines de la matière*. Între 28 noiembrie și 14 ianuarie 1961, ia parte la expoziția *Surrealist Intrusions in the Enchanters' Domain*, organizată de Marcel Duchamp și André Breton la D'Arcy Galleries, 1091 Madison Avenue, New York. Sunt expuse cinci tablouri de Victor Brauner.

1961 – Închiriază, iar apoi devine proprietarul unui conac la Varengeville, în Normandia. În spirit alchimic, conacul este numit *L'Athanor*. Un pavilion din grădină este destinat prietenilor aflați în trecere, între care și Gherasim Luca. O expoziție personală *Victor Brauner* este deschisă la Alexander Iolas Gallery. În 21 ianuarie, la Galleria L'Attico-Esse din Roma, 20 Piazza di Spagna, are loc vernisajul expoziției personale *Victor Brauner: Dipinti, 1939-1959*. Între 7 februarie și 5 martie, la Galerie Rive Droite, este deschisă expoziția personală *Espaces Hypnotiques*. Între 2 octombrie și 12 noiembrie, participă la expoziția *The Art of Assemblage*, organizată de William Seitz la The Museum of Modern Art din New York. Prezintă *Table-loup* și *Roy-les contraires trouve l'homme = lire-mélancolie du bien* (1947). O expoziție personală *Victor Brauner* este deschisă la Milano, la Galleria Salone Annunciata. Catalogul cuprinde un text de Victor Brauner: *De la communication sans préjugé*.

1962 – În primele luni ale anului, la Galeria Schwarz, Via Gesù, Milano, este deschisă expoziția personală *Victor Brauner*. Între 13 martie și 9 aprilie, la Galerie Rive Droite, este deschisă expoziția personală *Œuvres récentes*. Între 11 și 30 mai o altă personală este deschisă la Le Point Cardinal, 3 rue Jacob, Paris. Brauner prezintă un ciclu de șaptesprezece gravuri, care poartă titlul generic al expoziției: *Codex d'un visage*. Între 25 octombrie și 16 decembrie ia parte la *Other Voices : An Exhibition of Religious and Supernatural beliefs with Other Cultures*, organizată de Jermayne MacAgy la St. Thomas University. Expune nouă tablouri. Într-o mărturie datând din acest an, Brauner afirmă: „Pictura mea este autobiografică. Prin ea îmi povestesc viața. Viața mea este exemplară întrucât este universală... ea relatează și visările intime, în forma și în timpul lor“ *.

* „Ma peinture est autobiographique. J'y raconte ma vie. Ma vie est exemplaire parce qu'elle est universelle... elle raconte aussi les rêveries intimes dans leur forme et dans leur temps.“ Vezi Brauner-Chaissac-Dubuffet, *un dialogue...* (catalog 1991), p. 4.

1963 – În urma diligențelor lui Gaëtan Picon, șeful de cabinet al lui André Malraux, dobândește cetățenia franceză. Între 8 și 26 ianuarie este deschisă o expoziție personală *Victor Brauner* la Alexander Iolas Gallery, acum la adresa 15 East 55th Street, New York. Între 23 martie și 12 mai participă cu două tablouri la expoziția *Art Has Many Facets: The Artistic fascination with the Cube*, organizată de Jermayne MacAgy la St. Thomas University. Între 4 aprilie și 18 mai, la Le Point Cardinal, este deschisă expoziția personală *Œuvres anciennes, œuvres récentes*, iar în intervalul cuprins între 20 noiembrie și sfârșitul lunii decembrie, la aceeași galerie, expoziția personală *Bestiaire: tableaux, gouaches, dessins, tapisserie*.

1964 – În momentul în care Sarane Alexandrian pregătea pentru editorul Denoël manuscrisul *Les Dessins magiques de Victor Brauner*, artistul îi mărturisește : „Acum, pentru mine, magia este un capitol închis”^{*}. Monograful mărturisește că pictorul optase în acea perioadă a vieții pentru un anume dandysm, poate pentru a compensa numeroșii ani de privațiuni: se încălța la comandă, se îmbrăca la croitori celebri și-și invita prietenii – între care și pe André Breton – la restaurante cunoscute pentru gastronomia lor fină. În 15 februarie, la Galleria L'Attico-Esse, i se deschide o expoziție personală. Catalogul cuprinde un text de Victor Brauner: *Manuscrit oublié derrière la conscience*. În ziua de 11 martie, la Galerie Alexander Iolas, 14 rue Étienne-Dumont din Geneva, are loc vernisajul expoziției personale *Victor Brauner*. Între 20 martie și 30 aprilie ia parte la expoziția *Out of This World: An Exhibition of Fantastic Landscapes from Renaissance to the Present*, organizată de Dominique de Menil la St. Thomas University. Expune o singură lucrare: *Chimère*. În intervalul octombrie 1964-februarie 1965, prezintă tabloul *Fleur de sang* la expoziția *Constant Companions*, organizată de Dominique de Menil la St. Thomas University.

1965 – Între 12 ianuarie și 21 februarie, la Galerie Alexander Iolas, 196 Boulevard Saint-Germain, Paris, este deschisă expoziția personală *Peintures 1963/1964*. Tablourile pe care le prezintă dovedesc o înnoire a stilului. Imaginile exploatează virtuțile expresive ale suprafeței, pictorul glosând pe tema îmbricării formelor pozitive și negative. Într-un articol publicat în *La Galerie des arts* ^{**}, Sarane Alexandrian îl citează pe pictor: „Ele (tablourile, *n.n.*) se raportează la o temă care mă bântuie în acest moment: întâlnirea dintre materie și antimaterie. Este tocmai ceea ce reprezintă, opunând forme care se distrug reciproc, sau integrând spațiile pline și vide” ^{***}. Referindu-se la mijloacele sale de expresie, artistul afirmă:

^{*} „La magie, pour moi, maintenant c'est fini.” Vezi Sarane Alexandrian, *op. cit.* (2004), p. 39.

^{**} Vezi n^o 24, aprilie 1965.

^{***} „Ils se rapportent à un thème qui me hante à présent : la rencontre de la matière et de l'antimatière. Ce que je représente en opposant des formes qui s'entre-détruisent, ou en intégrant les espaces pleins et les espaces vides.” Sarane Alexandrian, *op. cit.* (2004), p. 41.

„Acum caut să obțin tonuri mate, căci modelele mele nu mai sunt spectacolele naturii, ci un capăt de fier ruginit, o piatră, o bucată de lemn. Apropiindu-mi operele de asemenea lucruri elementare, exprim acest ideal primitiv al omului: a deveni piatră sau metal, spre a dobândi nestricăciunea“^{*}. Înnoirea stilistică poate fi percepută în cele două cicluri care debutează în acest an: *Mythologie* și *Fête des Mères*. Expoziție personală Victor Brauner: *Paintings* la Hanover Gallery din Londra. Între 14 aprilie și 19 mai, la Museum des 20. Jahrhunderts din Viena, este deschisă o expoziție retrospectivă Victor Brauner. Catalogul cuprinde un cuvânt introductiv, *Oedipus Victor*, redactat în limba germană de Werner Hofmann. Expoziția este itinerată la Kestner Gesellschaft din Hannover (16 iunie–18 iulie), la Karl-Ernst-Ostaus Museum din Hagen și Stedlijk Museum din Amsterdam (26 noiembrie–9 ianuarie 1966). În luna august, în urma unei crize de ulcer stomacal, pictorul este internat în spital. Între 15 decembrie și sfârșitul lunii ianuarie, la Galeria Le Point Cardinal, participă la expoziția *La Clé des Champs*. Sunt prezentate și lucrări de Max Ernst și Roberto Matta. Dominique de Menil este prezentă la vernisaj.

1966 – Este operat, ca urmare a unei suferințe îndelungate. La parte, foarte slăbit, la vernisajul ultimei sale expoziții personale, intitulată *Fête des mères et mythologies*, deschisă între 12 ianuarie și 12 februarie la Galerie Alexander Iolas, Paris. Sculptorul Michel Herz a executat, după indicațiile sale, ramele tablourilor-obiect. Brauner a desenat, în culori, planul expoziției. Acesta a fost reprodus pe coperta catalogului, împreună cu tablourile *La Mère des oiseaux*, *La Mère des fleurs*, *La Mère des rêves* și *Tableau à quatre pattes*. Este desemnat – încă în viață fiind – să reprezinte Franța la a XXXIII-a Bienală de la Veneția. Moare în 12 martie la Paris și este înmormântat în cimitirul din Montmartre. Într-o nișă a pietrei funerare a fost plasată sculptura intitulată *Semn (Signe)*, pe care a realizat-o pornind de la niște exerciții grafice. Eugen Ionescu semnează necrologul în revista *Arts*: „Era inteligența însăși, umorul însuși, tandrețea însăși și avea, ca și mine, aceeași dificultate de-a exista“^{**}. Între 7 și 27 martie, la Galleria Schwarz din Milano, este deschisă expoziția personală *Omaggio à Victor Brauner*. Sunt expuse patruzeci de tablouri create între 1936 și 1962. Între 4 și 21 aprilie, la Galleria L'Attico-Esse, este deschisă expoziția personală *Omaggio à Victor Brauner*. O întreagă sală îi este consacrată la Bienala de la Veneția.

^{*} „Je cherche maintenant à obtenir des tons mats, parce que mes références ne sont plus les spectacles de la nature, mais un bout de fer rouillé, une pierre, un morceau de bois. En rapprochant mes œuvres de ces choses élémentaires, j'exprime cet idéal primitif de l'homme: devenir pierre ou métal, pour être impérissable.“ Ibidem.

^{**} „Il était l'intelligence même, l'humour même, la tendresse même, il avait aussi la même difficulté d'exister que moi.“ Ibidem, p. 42.

1972 – Între 2 iunie și 25 septembrie, o importantă retrospectivă *Victor Brauner* este organizată de Dominique Bozo la Musée National d'Art Moderne din Paris. Textele din catalog sunt semnate de Dominique Bozo și Jean Leymaire.

1975 – Expoziția *Dessins de Victor Brauner* este deschisă la Musée National d'Art Moderne C.N.A.C., Centre Georges Pompidou din Paris.

1985 – Între 30 martie și 27 mai, la Villa Malpensata din Lugano, este deschisă expoziția retrospectivă *Victor Brauner: miti, presagi, simbol, opera dal 1929 al 1965*. Între alte texte ale catalogului, se află un lung studiu al lui Sarane Alexandrian, intitulat *Mythes, fables et symboles de Victor Brauner*, urmat de *Le Questionneur*, semnat de Michel Butor.

1987 – Prin legatul soției sale Jacqueline, opera lui Victor Brauner este încredințată prestigioasei Réunion des Musées Nationaux. *Caietele Victor Brauner (Les Cahiers Victor Brauner)* sunt publicate prin grija cercetătorilor de la Musée d'Art Moderne de Saint-Étienne.

1990 – Didier Semin, pe atunci conservator la Musée National d'Art Moderne C.N.A.C., Centre Georges Pompidou din Paris, publică importanta monografie *Victor Brauner* (Filipacchi – Réunion des Musées Nationaux).

1995 – La Galleria Credito Valtellinese din Milano este deschisă retrospectiva *Victor Brauner 1903-1966*. Un important catalog franco-italian este publicat de editura Mazzotta. În luna octombrie, la Paris, Sarane Alexandrian fondează revista trimestrială *Supérieur inconnu*, din comitetul de redacție făcând parte Alain Jouffroy și Jean Dominique Rey. Pe coperta primului număr este reprodus un desen de Victor Brauner, pentru a-i lega, postum, numele de această revistă. Coperta celui de-al doilea număr reproduce proiectul gândit de Brauner pentru numărul inaugural al revistei – acela din 1948 –, care nu a mai apărut.

1996 – Între 24 ianuarie și 6 mai, este deschisă la Centre Georges Pompidou din Paris expoziția *Victor Brauner dans les collections du Musée National d'Art Moderne*. Catalogul este prefațat de Didier Semin.

1999 – Expoziția *Victor Brauner ou l'enchantement surréaliste* este deschisă la Fondation de l'Hermitage din Lausanne.

2001 – Între 12 octombrie și 6 ianuarie 2002, la The Menil Collection din Huston, este deschisă expoziția *Victor Brauner: Surrealist Hieroglyphs*. Un studiu substanțial este semnat de Didier Semin. Cronologia este întocmită de Susan Davidson.

2003 – În luna iunie, centenarul nașterii lui Victor Brauner este sărbătorit la București și Piatra Neamț. Sarane Alexandrian conferențiază în cele două orașe.

Bibliografie *

Lucrări cu caracter general

Alexandrian, Sarane, *L'Aventure en soi*, Paris, Mercure de France, 1990.

_____, *Jacques Hérold*, Paris, Fall, 1995.

Apollinaire, Guillaume (Wilhelm Albert Wladimir Alexandre Apollinaire de Kostrowitzky), *Les mamelles de Tirésias*, în *L'Enchanteur pourrissant*, Paris, Gallimard, 1972.

_____, *Les peintres cubistes (texte présenté et annoté par L.C. Breunig et J.-CL. Chevalier)*, Paris, Collection Savoir – Herman, 1980.

Bach, Friedrich Teja, *Brancusi, Metamorphosen plastischer Form*, Köln, DuMont, 1987.

Béhar, Henri, *Tristan Tzara*, Paris, Oxus, 2005.

Béhar, Henri și Carassou, Michel, *Dada – histoire d'une subversion*, Paris, Fayard, 2005.

Bénédite, Daniel, *La Filière marseillaise : Un chemin vers la Liberté sous l'occupation*, prefață de David Rousset, Paris, Clancier Guénaud, 1984.

Bogdan, Radu, *Mișcarea artistică de avangardă din România și implicațiile ei pe plan mondial*, în *Pagini de artă modernă românească*, București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1974.

Breton, André, *Arcane 17*, New York, Brentano's, 1944; reeditat Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1971.

* Prezenta bibliografie a fost alcătuită pornind de la cele mai noi lucrări consacrate lui Victor Brauner. Am dorit să oferim o perspectivă cât mai cuprinzătoare asupra textelor apărute în decursul timpului, lista de cărți și periodice urmând a se apropia – în limitele posibilului – de idealul exhaustivității. Nu putem decât regreta că, în pofida strădaniilor depuse, consultarea unora dintre publicații a rămas un deziderat. Întrucât raportul Brauner/Duchamp a fost aprofundat în cuprinsul prezentelor considerații, cărțile, studiile, articolele și cataloagele consacrate lui Marcel Duchamp constituie o parte importantă a bibliografiei generale.

Indice de persoane

A

- Abe, N. 244
 Abraham, Jacqueline (Jacqueline Brauner) 202, 204, 221, 225, 227
 Alexandrian, Sarane 38, 46, 49, 66, 71, 72, 94, 169, 190, 202, 217, 220, 222, 227–231, 234, 236, 243, 250–252
 Altmann, Nathan 227
 Andry-Farcy 253
 Apollinaire, Guillaume (Wilhelm Albert Wladimir Alexandre Apollinaris de Kostrowitzky) 84, 86, 89, 91–93, 96, 100, 105, 129, 160
 Aragon, Louis 137
 Arcangelli, Francesco 250
 Arensberg, Louise 136
 Arensberg, Walter 136, 159, 170, 172
 Arp, Hans (Jean Arp) 7, 32, 37, 71
 Ashton, Dore 174

B

- Bach, Friedrich Teja 37, 98, 115, 159, 195

- Balla, Giacomo 13
 Ballo, Guido 251
 Balzac, Honoré de 139
 Barilli, Renato 251
 Baron, Jacques 17
 Barotte, René 244
 Barr, Alfred H. Jr 221, 222
 Barzun, Henri-Martin 144
 Bataille, Georges 238, 256
 Baudelaire, Charles 17
 Băileşteanu, Fănuş 113, 242
 Bălăcescu Demetriade, Lucia 219
 Beauffet, Jacques 84, 252
 Bédouin, Jean-Louis 120, 227
 Béhar, Henri 9, 13, 113, 237, 241, 242
 Bénédite, Daniel 237
 Bénédite, Théodora 223
 Benoist, Luc 244
 Benson, Timothy O. 256
 Beray, Patrice 238
 Bergson, Henri 157, 160
 Bernier, Philippe 48, 238
 Bertrand, Louis (zis Aloysius)
 Binder, David 74
 Boccioni, Umberto 13
 Bogdan, Radu 237, 241
 Boglio, Violette 225
 Bogza, Geo 41, 54, 71–73, 75–86, 93, 96–112, 114–119, 121, 143,

- 191, 192, 204, 208, 220, 245, 265
 Bogza, Ovidiu 99, 238
 Boiffard, J.-A. 17
 Bon, Laurent Le 116, 256
 Bonnefoy, Yves 227
 Bonnet, Marguerite 48, 238, 241
 Bordeianu, Lucica 121
 Bouvet, Francis 38, 228, 229
 Bozo, Dominique 244
 Braque, Georges 19, 40, 149
 Brassai (Gyula Halász) 204
 Brauner, Herman 195, 217, 219
 Brauner, Jacqueline 38, 202, 204, 221, 222, 225-227, 236
 Brauner, Victor 7, 8, 9, 11, 21-27, 29, 30, 31-38, 40, 41, 43-56, 58, 59, 61-65, 70-78, 80-86, 89, 90, 92, 93, 95, 96, 98-103, 105, 108-110, 112, 113, 116, 118, 120-129, 131-133, 136, 140-144, 153, 165-169, 171, 176-179, 181-184, 187, 188, 190-193, 195, 198, 200-205, 207-209, 211-220, 222-224, 227, 228, 230-237, 243-252, 265
 Brătașanu, P. 219
 Brâncuși, Constantin 7, 36, 37, 45, 65-67, 69, 110, 113, 128, 133, 157, 158, 192, 196, 201, 208, 218, 241
 Breton, André 7, 8, 10-19, 22, 24, 25, 27, 28, 33, 37, 39, 43-52, 58, 60, 62, 64, 70, 78, 94, 98, 101, 114, 128, 129, 138, 139, 142, 176, 178, 179, 197, 201-203, 220-223, 226-229, 233, 234, 242, 250, 256
 Breunig, L.C. 84, 237
 Brezianu, Barbu 36, 46, 192, 241
 Brisset, Jean-Pierre 90, 244
 Bucher, Jeanne 254
 Buffet-Picabia, Gabrielle 89, 91, 96, 105, 129
 Buffetaud, Laurin Guilloux 255
 Butor, Michel 251
- ## C
- Cabanne, Pierre 84, 91, 94, 111, 137-141, 146, 147, 149, 152, 238
 Calder, Alexandre 202
 Callimachi, Scarlat 218
 Camfield, William 146
 Campagne, Jean-Marc 244
 Canova, Antonio 83
 Carassou, Michel 13, 160, 237, 238
 Carpentier, Georges 29, 74
 Carra, Carlo 13
 Carrive, Jean 17
 Castelli, Leo 228, 253
 Caws, Mary Ann 238, 242
 Chagal, Marc 83, 223
 Chaissac 128, 188, 233, 247
 Char, René 37, 38, 49, 74, 89, 191, 207, 208, 221, 223, 226, 228, 244, 250, 251, 256
 Charles-Roux, E. 238
 Charpier, Jacques 228
 Chastel, Yvonne 157
 Chateaubriand, François René 15, 17, 18
 Chaussabel, Clément 225
 Chénieux-Gendron, Jacqueline 238, 248
 Chevalier, J.-Cl. 84, 237
 Chirico, Giorgio De 19, 25, 37, 40, 41, 43, 185, 202, 239
 Clair, Jean (Gérard Régner) 88, 147, 164, 187
 Cocteau, Jean 137
 Codreanu, Irina 219
 Comarnescu, Petru 33, 35, 36, 39-42, 50, 58, 61, 212

Constant de Rebecque (Benjamin) 17, 18

Constante, Elena 121

Cornelius Agrippa 225

Corti, José 238, 240

Cosma, Mihail (Claude Sernet) 29, 96, 102, 141

Cousseau, Henri-Claude 244, 252

Crevel, René 17, 37, 122, 123

Crotti, Jean 117, 181, 183

D

Dagen, Philippe 245

Dali, Salvador 37, 78, 231

Daniels, Dieter 117, 138, 146, 172

Dante, Alighieri 17, 18

Davidson, Susan 23, 132, 199, 201–203, 217, 236, 252

Deckard, G. 245

Delcroix, -Moeglin, A. 230, 239

Delanglade, Frédéric 222

Delaunay, Robert 83

Delteil, Joseph 17

Denoël, Alex Grall 38, 234, 243

Derain, André 18, 19

Desbordes-Valmore (M^{me} Marceline) 17

Desnos, Robert 17, 25, 219

Dinu, Enache 83, 100, 103, 217

Dinu, Gheorghe (Stephan Roll) 26, 81, 82, 103, 108, 217, 219, 242

Doca, Gheorghe 113, 242

Dominguez, Óscar 177, 220, 221, 223, 236, 251, 252

Donati, Enrico 227, 228, 241, 242

Donville, Miguel 22, 23, 29

Doumergue, Paul 160

Dreier, Katherine S. 101, 134, 136, 167, 171, 172, 181, 182, 202

Drot, Jean-Marie 116, 145

Drouin 227

Dubuffet 233, 247

Ducasse, Isidore (compte de Lautréamont) 17

Duchamp, Marcel 19, 36, 39, 41, 47–49, 74, 83–92, 94, 100–102, 104–108, 110–113, 115–117, 124, 126–128, 131, 133, 134, 137–142, 146–149, 152, 153, 155, 161, 164, 170–174, 202

Duchain, Paul 245

Duhamel, Marcel 238

Dumayet, Pierre 231, 245, 252

Durozoi, Gérard 238

Duve, Thierry De 238

E

Eftimiu, Victor 82

Eger, J.-C. 239

Éluard, Paul 37, 219, 221, 253

Ernst, Max 8, 19, 25, 37, 201, 202, 204, 223, 228, 235, 254

Estienne, Charles 245

F

Fabre d'Olivet 225

Fargue, Léon-Paul 17, 18

Fauconnier, Henry Le 160, 259

Fernic, Ionel 76

Ferry, Jean 90

Fondane, Benjamin (Benjamin Wechsler, *alias* Barbu Fundoianu) 37, 38, 96, 102, 219, 238

Forgacs, Eva 256

Fouchet, Max Paul 52, 53

Francès, Esteban 221

Frankentaler, Helen 255

Fréchuret, Maurice 245, 252

Fresnaye, Roger de la 160

Freud, Sigmund 14, 15, 36, 50

Fry, Varian 201, 222–224, 238, 255

G

- Gallego, Julian 245
 Gallien, Marthe Louise 227
 Gallu, Sever 29
 Gassiot-Talabot, Gérard 245
 Gauthier, doctor R. 224
 Gauthier, Xavière 245
 Gay, Frederick P. 85, 147
 Geist, Sidney 66, 238
 Georgel, Pierre 251
 Gérard, Francis 17
 Germinova, Maria (zisă Toyen) 227
 Giacometti, Alberto 37, 219, 230, 242
 Gill, Anton 238
 Girard, René 228
 Gleize, Albert 117, 146, 160
 Glissant, Edouard 251
 Gold, Mary-Jayne 238
 Goll, Yvan 191
 Gomès, André 192–194, 201, 204–206, 223, 225, 242, 246, 254, 255
 Gomès, Henriette (născută Lebusi-vitch) 204, 206, 222, 225, 227
 Gorky, Arshile (Vosdanig Manug Adoian) 229, 239
 Gray, Cleve 145
 Grandjonc, Jacques 238
 Greeman, R. 241
 Guénon, René 37
 Guggenheim, Peggy 223–225, 227, 231, 238, 252, 256
 Guiraud, Jean-Michel 239
 Grundtner, Theresia 238

H

- Hahn, Otto 100, 245
 Hall, Lee 239
 Hamilton, George Heard 152
 Hamilton, Richard 152

- Halphern, Nathan 227
 Hare, David 231
 Harnoncourt, Anne d' 172, 253
 Hasan, Yvonne 245
 Hayter, Stanley William 227
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 223
 Heisler, Jindrich 228
 Héliou, Jean 229–231, 239, 245
 Heltz, Bernard 245
 Henderson, Linda D. 147, 242
 Hérold, Jacques 37, 38, 201, 219, 221–223, 225–227, 251, 255
 Hérold, Véra 228
 Herz, Michel 225, 228, 235
 Hocht, Luce 38, 245
 Hodler, Ferdinand 217
 Hoffman, Ernst Theodor Amadeus 194
 Hofmann, Werner 235, 250, 251
 Hubert, Étienne-Alain 48, 238
 Hugnet, Georges 38
 Hugo, Victor 17, 18
 Huser, France 246

I

- Iancu, Marcel 7, 71, 113, 215, 217–219
 Iolas, Alexander (Alexandre) 227, 229–232
 Ionescu, Eugen 235
 Itkine, Sylvain 225

J

- Jacobs, Lisa 240
 Jarry, Alfred 16–18
 Janis, Sidney 225
 Jean, Marcel 117, 126, 227, 251
 Jean Paul (Johann Paul Friedrich Richter) 206

- Jeanneret, Charles-Édouard (Le Corbusier) 96, 131
 Jianu, Ionel 32, 34, 35, 46, 50, 51, 53, 56, 58, 60, 64, 83, 123, 165, 246
 Jouffret, Élie 155, 157
 Jouffroy, Alain 227-232, 236, 239, 242, 243, 246, 251, 252
 Juin, Hubert 246
- K**
- Kafka, Franz 186
 Kahlo, Frida 78
 Kahnweiler, Daniel Henri 150
 Kane O'Connell, Patricia 229
 Kaspi, André 239
 Kassak, Lajos 7, 83, 141
 Kiesler, Frederick 225, 227, 228, 254, 256
 Kiesler, Lillian 256
 Klee, Paul 7, 19, 154, 203, 208, 218, 222, 241, 249
 Kobry, Yves 246
 Kooning, Elaine de 255
 Kosh, Margit 54, 80, 195, 219-222
 Krainic, Nadine 227
 Krasne, Belle B.(elle) K.(rasne) 48
 Krasner, Lee 255
 Kuni, Verena (Vera) 178, 243
 Kupka, Frank 160
- L**
- Lam, Wifredo 223
 Lamba, Jacqueline 201, 223, 231
 Larcade, Jean 232
 Larrea, Juan 239
 Laudicina, Stéphanie 193, 195, 202, 204-206, 208, 246
 Lautréamont, (Isidore Ducasse, zis *comte de*) 157, 191
 Lebel, Jean-Jacques 251
 Lebel, Robert 89, 90, 91, 110, 111, 124, 139, 140, 142, 143, 150, 151, 188, 205
 Léger, Fernand 160
 Lemny, Doina 5, 37, 45, 110, 160, 190, 192, 196, 239, 243
 Leonardo da Vinci 69
 Lépingle, Charline 243
 Levêque, Jean-Jacques 246, 252
 Leymarie, Jean 246, 251
 Limbour, Georges 17
 Linde, Ulf 135
 Lipchitz, Jacques 223
 Lobacewsky, Nicolai Ivanovici 146, 150, 155, 157
 Loeb, Albert 254
 Loeb, Édouard 227
 Loeb, Pierre 24, 31, 227, 239, 253
 Loeb, Sonia 254
 Lorquin, Bertrand 239
 Luca, Gherasim 191, 226, 232, 233, 251
- M**
- Maar, Dora 227, 238, 254-256, 261
 Mabile, Pierre 38, 191, 221, 222, 227, 231, 239, 246, 250
 MacAgy, Jermayne 232-234
 Maeght, Aimé 230
 Magritte, René 37
 Maillol, Aristide 239, 256
 Malet, Léo 191, 226
 Malkine, Georges 17
 Mallarmé, Stéphane 17, 18, 90
 Malle, Loïs 242
 Malraux, André 234
 Man, Ray (Emmanuel Radinski) 19, 25, 36-39, 41, 83, 93-96, 101-

- 103, 105, 108-114, 116-119,
134, 136-144, 159, 165, 167,
169, 196, 201, 206, 211, 221,
239
- Maniu, Adrian 16
- Mansbach, Steven A. 239, 242
- Mansour, Joyce 232
- Manu, Emil 13, 16, 242
- Mariën, Marcel 239
- Marinescu, Ion 40, 41
- Marinetti, Filippo Tomasso 12, 40
- Marius, Alexandru 99
- Marquès-Rivière, Jean 225, 239
- Martins, Maria 173, 187, 188
- Masson, André 19, 223
- Massot, Pierre de 137
- Matarasso, Jacques 254
- Matisse, Henri 19
- Matisse, Pierre 227, 254, 256
- Matta, Roberto 229, 231, 232, 235,
238, 246, 250, 253, 254, 256
- Maxy, Max Herman 7, 11, 24, 26,
30-32, 35, 40, 44, 46, 62, 64,
80, 83, 101, 102, 110, 114,
117, 190, 215, 218, 219, 247
- Măciucă, Constantin 41, 239, 261
- McShine, Kynaston 171, 172, 253
- Meinhardt, Johannes 247
- Mélèze, Josette 247
- Ménil, Dominique 231
- Ménil, Jean (John) 231
- Mesens, Édouard-Léon-Théodore 38
- Metzinger, Jean 117, 148, 149, 160
- Meunier, Francis 254
- Mezei, Árpád 239
- Meyer, Edmond 227
- Michaux, Henri 227, 245
- Michăilescu, Corneliu (Mihăilescu)
11, 24, 39-44, 49, 51, 218, 219,
239
- Michel, Jacques 247
- Micheli, Mario de 9, 10, 14, 15, 18,
19, 240
- Michonze, Gregoire 37, 38
- Miller, Lee 225
- Mink, Janis 240
- Miró, Joan 25, 37, 202, 229, 231
- Mitchell, Joan 255
- Moeglin-Delcroix, A. 230, 239
- Moffitt, John F. 115, 242
- Molderings, Herbert 47, 153, 160,
240
- Montagne, Margaret 243, 247
- Moormann, Karl Schmitz 126, 239
- Morando, Camille 5, 188, 244
- Moreau, Gustave 18, 19
- Morise, Max 17
- Moro, Cesar 222
- Mousseigne, Alain 247, 252
- Murat, Laure 242
- N
- Nadeau, Maurice 240
- Napoleon Bonaparte 83
- Naum, Gellu 191, 220, 221, 226
- Naumann, Francis M. 117, 157, 166,
182, 240
- Naville, Pierre 17, 22
- Nayral, Jacques 160
- Negruzzi, Iacob 75, 76
- Neuman, Jraël Ber 223
- Nicolae, Emil (Emanuel Nadler) 49,
82, 204
- Nin, Anaïs 113, 240
- Noll, Marcel 17
- Norman, Dorothy 169, 242
- Nouveau 17, 18
- Novalis (Friedrich Leopold von
Hardenberg) 225, 226
- Novarina, Madeleine 254
- O
- Obalk, Hector 117, 157, 166, 182,
240

Onea, Octavian 99, 238
 Onslow-Ford, Gordon 222, 247, 255
 Oprea, Alexandru 113
 Oprea, Petre 40, 41, 43
 Ottinger, Didier 37, 52, 89, 128,
 247, 252
 Ozenfant, Amédée 96, 131

P

Paalen, Wolfgang 222
 Pach, Walter 166
 Paleolog, Vasile Georgescu 159, 240
 Pană, Maria-Angela 195
 Pană, Saşa (Alexandru Binder) 54,
 62, 72, 74–76, 78, 80, 82, 83,
 96–99, 102, 105, 116, 118, 141,
 180, 181, 191, 195, 198, 219,
 221
 Pană, Vladimir 5, 54, 72, 82
 Paracelsus (Teophrastus Bombastus
 von Hohenheim) 225, 229
 Passuth, Krisztina 240
 Patry, Sylvie 5, 188, 244
 Pavel, Amelia 240, 243
 Pawlowski, Gaston 149, 164
 Paz, Octavio 172, 240
 Penrose, Roland 221
 Perahim, Jules 8, 39, 51
 Péret, Benjamin 17, 22, 37, 38, 191,
 221, 222, 240, 250
 Perlmutter, Brogna 110
 Petraşcu, Miliţa 7, 44–46, 80, 190,
 215, 219
 Phegor, I. 247
 Picabia, Francis 19, 89–91, 96,
 105, 129, 137, 140, 142, 160,
 165, 167, 204, 256
 Picasso, Pablo 19, 25, 37, 149, 225,
 231, 238, 254, 256
 Picon, Gaëtan 17, 234
 Pierre, José 48, 227, 238
 Pinot (Pino) 225

Planche, Jean 247
 Platon 65, 128, 157, 158, 161, 162
 Poe, Edgar Allan 15, 17, 18
 Poincaré, Henri 88, 146, 155, 157,
 160, 164, 174
 Princet, Maurice 149, 150, 160, 174

R

Rabbe 17, 18
 Raynal, Maurice 160
 Rădulescu, Mircea 82
 Râmniceanu, Merica 219
 Reverdy, Pierre 17, 18, 28
 Rey, Jean Dominique 236, 247, 252
 Reynolds, Mary 227
 Ribemont-Dessaignes, Georges 13,
 16, 137, 160
 Riboud, Jean 231
 Riboud, Krishna 231
 Richter, Hans 7
 Riemann, Georg Friedrich Bernhard
 146, 150, 155, 157
 Rigaud, Jacques 137
 Rimbaud, Arthur 16, 17, 18, 90
 Rius, Robert 191, 222
 Roberts, Francis 133
 Roché, Henri-Pierre 88, 125
 Rodanski, Stanislas 228, 229
 Rodik, Edouard 247
 Roll, Stephan (Gheorghe Dinu) 26,
 29, 33, 35, 39, 50, 58, 61, 62,
 73, 74, 76, 80–82, 97–100,
 103, 107, 108, 119, 191, 211,
 213–215, 217, 219, 248
 Rosey, Guy 37
 Rousseau, Henri (zis Vameşul) 177,
 226
 Roussel, Raymond 17, 18, 90, 91,
 93, 100, 206
 Rousset, David 237

Rubin, William 240
Russel, John 91, 240
Russolo, Luigi 13
Rouve, Pierre 248

S

Sade (Marquis de) 17, 18, 232
Saint-John Perse (Alexis Saint-Léger Léger zis) 18
Saint-Pol-Roux (Paul Roux zis) 18
Sage, Kay (Kay San Faustino) 222, 241
Sandquist, Tom 240
Sanouillet, Michel 89, 90, 92, 104–108, 127, 129, 138, 139, 147, 155, 156, 161, 164, 170, 173, 202, 238
Sartre, Jean-Paul 227
Sawin, Martica 240
Schaffner, Ingrid 240
Schiaparelli 231
Schmied, Wieland 251
Schoënenberger, Walter 251
Schwarz, Arturo 87–89, 103, 111, 112, 115, 124–127, 131, 135, 145, 161, 162, 173, 180, 183, 187, 188, 233, 235, 240, 251
Schwitters, Kurt 7
Séchehaye, Marguerite 229
Seelow, A. 238
Sède, Gérard de 224
Segal, Arthur 7
Seitz, William 233
Séjourné, Laurette 223, 224, 226, 227
Sélavy, Rose (*alter ego*-ul féminin al lui Marcel Duchamp) 88, 101, 106, 110, 111, 167
Semin, Didier 22, 31, 37, 38, 54, 93, 177–179, 186, 195, 200, 201,

204, 205, 217, 236, 243, 248, 252
Serge, Victor 223, 224, 227, 241
Sérou, Max Clarac 231, 248
Serrano, Veronique 252
Seurat, Georges 18, 19
Servado, Emilio 248
Severini, Gino 13
Shakespeare, William 15, 17, 18
Siegel, Jeanne 146
Skira, Albert 225, 239, 241
Smith, Hélène 223
Soupault, Philippe 17
Southard, Elmer Ernest 85, 147
Spies, Werner 8, 204, 254
Staël, Nicolas De 254
Stauffacher, Hans-Rudolf 229
Stauffacher, Silvie 229
Stauffer, Serge 48, 85, 90, 100, 116, 117, 124, 126, 127, 133, 135, 145–148, 152, 153, 166, 169, 171, 174, 241
Stella, Dominique 252
Sterian, Margareta 54, 80, 82
Sterne, Hedda 225, 242, 253, 255
Stettheimer, Carrie 117
Stettheimer, Ettie 117, 166
Stettheimer, Florine 117
Stieglitz, Alfred 239
Stuhlmann, Gunther 113, 240
Sweeney, James Johnson 148, 180
Swift, Jonathan 17, 18

T

Tadini, Emilio 251
Takiguchi 248
Tanguy, Yves 36–38, 80, 98, 126, 219, 220, 222, 228, 233, 249, 253, 255
Tarnaud, Claude 227–229
Teutsch, Mattis 7, 44, 80, 215, 219
Thomas, Mona 248

Tomkins, Calvin 124, 253

Tomșeneanu, Ion 99

Tyler, Parker 230

Tzara, Tristan (Samuel Rosenstock)

9, 10, 11, 13, 16, 22, 36, 37, 44,
78, 109, 113, 116, 117, 122, 137,
138, 142, 169, 218, 227, 237,
241, 242

T

Țuculescu, Ion 42

U

Ubac, Raoul 227

Uccello, Paolo 18

Urbino, Giulio 251

Urmuz (Demetru Dem. Deme-
trescu-Buzău) 16, 219

Urvater, Jean 231

V

Vaché, Jacques 17, 18

Vailland, Roger 227

Valentin, Kurt 227

Vallier, Dora 248

Vanci-Perahim, Marina 24, 39, 52,
66, 122, 176, 181, 242, 248, 252

Vârbănescu, Dimitrie (Dimitri
Varbanesco) 254

Velescu, Cristian-Robert 37, 45, 69,
110, 113, 115, 125, 127, 128,
130, 134, 157, 185, 190, 192,
207, 208, 239, 241–243, 248

Vierny, Dina 225, 256

Vieuille, Chantal 241

Vinea, Ion (Ion Iovanaki) 13, 217,
218

Vitrac, Roger 17

Vlasiu, Ioana 5, 32, 243

Voronca, Colomba 181

Voronca, Ilarie 8, 9, 11–13, 15–
17, 19–28, 33–35, 39, 41, 44,
50, 51, 59, 61, 62, 66, 70–72,
75, 78, 79, 81, 83, 102, 107,
117, 119, 123, 131, 132, 141,
181, 189, 191–194, 198, 211,
218, 220

W

Waldberg, Patrick 227

Warnod, Jeanine 249

Weissman, Susan 241

Y

Young 17, 18

Z

Zervos, Christian 228, 231

Zervos, Yvonne 228

Cuprins

Anii de creație în țară – expresionism, cubism, constructivism, suprarealism	7
<i>Faza pictopoetică, un antisuprarealism deghizat</i>	7
<i>O formă de suprarealism „subînțeleș”</i>	23
<i>Pentru și împotriva suprarealismului: punctul de vedere al criticilor lui Brauner</i>	34
<i>Către o nouă poetică</i>	45
<i>Despre introviziuni</i>	64
Victor Brauner portretist. Considerații privind iconografia unui portret al lui Geo Bogza	71
În jurul a două tablouri de Victor Brauner, <i>Cap și doi boxeri</i> și <i>Passivité courtoise</i> – abordare iconografică	121
Marcel Duchamp și Victor Brauner – problema celei de-a patra dimensiuni și „recuperarea” tridimensionalității	144
Etape ale creativității: Brauner și Duchamp, drumuri paralele	176
Cronici și texte despre Victor Brauner apărute în publicațiile românești din epocă	209
<i>Cronică anonimă, apărută în revista Contimporanul</i>	209
<i>Claude Sernet (Mihail Cosma), Horoscope – pour Victor Brauner</i>	209
<i>Ilarie Voronca, Victor Brauner</i>	211
<i>Petru Comarnescu, Expoziția grupului de artă nouă (Cronica plastică)</i>	212
<i>Roll (Ștefan Roll), Scurt circuit – Victor Brauner</i>	213
<i>Roll (Ștefan), Scurt circuit – Expoziția grupului de artă nouă</i>	215
Cronologie	217
Bibliografie	237
Lucrări cu caracter general	237
Studii și articole cu caracter general	241
Monografii, studii și articole consacrate lui Victor Brauner	243
Cataloage	250
Alte cataloage	252
Indice de persoane	257